



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مدرسة المتطرح



قراءة المسرح (٢)



تأليف: أنور شيب

ترجمة: د. د. حمادة إبراهيم

د. بهير الجبل - نورالدين

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة: د. د. حمادة إبراهيم

اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مدرسة المتفرج

قراءة المسرح (٢)

تأليف : آن أوبر سيفلد

ترجمة : ا. د. حمادة إبراهيم

د. سهير الجمل - نورا أمين

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : ا. د. حمادة إبراهيم

(المنشورات الاجتماعية)

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأدب

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى :

L' Ecole du Spectateur

LIRE LE THEATRE (2)

PAR

Anne Ubersfeld

Editions sociales

Pouris, 1981

كلمة وزير الثقافة

يمتلك الإنسان طاقة رائعة هي قدرته على التجريد ، وخلق كيانات مجردة نتيجة وعى يتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هي التي تخلق المجتمعات وتقود الإبداع ، وتقاوم كل أنماط الانحطاط، إنها مجموعة القيم والمفاهيم التي تجعل إدراك الإنسان للواقع يتقدم ، بل وتجعله يتعلم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمشكلة في تصوري أن نجد أسلوب ذلك الاقتراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا، وفي تصوري أيضا أن رؤانا للواقع والعالم تتطلب أن نزيل الحواجز التي تغيب رؤيتنا؛ أي أن نمتلك طاقة الحرية، فالحرية وحدها هي التي تجعلنا نعرف كيف نرى، وكيف نتخيل ، وكيف نبدع.

ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، هو أسلوب للاقتراب من العالم، يحمي حرية المبدع ؛ إذ مفتاح الإبداع والتجديد الثقافي ليس في التقليد لأنماط ، بل هو في صدق المبدع وحرية.

لقد كان علينا أن نتيح هذا المناخ المشحون بالكهرباء ، مفعمين بالأمل، لأننا نعي أننا نصوغ ونخدم مصالح وطن، وهذا الوعي الراسخ هو الذي يجعلنا نرفض الاشباعات السهلة، وندين مساندة السذاجة ، ولا نقع في شرك التشويش، والأمل لدينا لا يفتر في تلك العقول القادرة على التقييم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن في هذا الوطن.

هذه هي الدورة الثامنة لهذا المهرجان ، الذي يحرض المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً، وأكثر ابتكاراً ، ويبعث فينا البهجة ويخلصنا من الامتثال للقولية ، ويستثيرنا بالتحدي ، وينزع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينية

حقيقة، إن كل ماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التي تعرضت لانكسارات اجتماعية، وانكسارات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، واقتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة في صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابريل جارسيا ماركيز» في روايته الغضة «مائة عام من العزلة» وتحديداً عندما يُبتلى أهالي مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض، الذي يؤدي إلى نتيجة حرجة، هي فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تتمحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء، وأخيراً هوية الأشخاص، وأيضاً الوعي بالذات، حتى الغرق في بلاهة بدون ماضى». وفي محاولة أهالي «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء راحوا يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «فيفرشاة مغموسة في الصبغة سجل كل شيء باسمه: مائدة، كرسي، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات. بقرة، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتي اليوم الذي يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة في رقبة البقرة تعطى عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان: هذه بقرة، يجب حلبها في كل صباح لكي تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لحاطه بالقهوة، وعمل قهرة باللبن. وهكذا وصلوا العيش في واقع متزلزل يحسك به مؤقتا بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغي أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلي بعمقها النفسى، هى شهادة تكشف أزمة الذاكرة؛ أى أزمة هذه القارة، إذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضى ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طوفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحويلات التى اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد فى هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل للتلاحم التماسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صورته العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، "وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديدتها.

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاغى؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بثوابتهم، ولو مؤقتاً؛ بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحظته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلاً من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . وبمعنى آخر بالآ تناكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا» الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الأشياء وتحديدتها صار هما أساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينية تلك التى تمتلك حالياً خمس عشر لغة هندية - أمريكية ولغة لاتينية هى الفرنسية، ولغتين أوروبيتين غير لاتينيتين هما الانجليزية والهولندية، بالإضافة الى اللغتين الرسميتين الأسبانية والبرتغالية، ومتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...!!...؟. أىعى التساؤل الاحتياج الى ما يشد طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعاً من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحاً لكن

الممارسات البشرية لا تبقى دائماً مغلفة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفي القارة فى «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» فى محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات قس التاريخ والواقع والفكر؛ وهى مكونات «المتخيل الاجتماعى»، الذى يحوى جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التى تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعاً الى الماضى» وفق منهج يركز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التى جرت فى القرن التاسع عشر" يؤكدون على ضرورة "اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية فى ثقافتها»، بقصد البحث عن «مفهوم» القارة كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفى تصورى فإن البحث فى الممارسات الثقافية يعنى تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتعميقاً للوعى. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل فى أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمى الرابع لمسرح العالم الثالث الذى انعقد فى مدينة «كاراكاس» بفنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدى المكشوف، والرغبة الحرة فى الانتماء وتسمية الأشياء فى مواجهة منطق غط السيطرة الذى يقوم على التفتيت التام للقرار؛ إذ قرر المؤتمر ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يتحدد هدفها فى وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبي متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «اليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التى تتولى نظرياً وتطبيقياً قضايا ومشكلات المسرح فى القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقاً لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشباب، وورشة حول الدراما فى أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر فى أمريكا اللاتينية؛ وفى تصورى فإن إقامة الورشة التى تعمل على تضمين عناصر المحاضرات الثلاث: «الهندية الحمراء»، «الإسبانية»، «الافريقية». انما هو تجسيد

لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقارة، وشكل من أشكال تسمية الأشياء وتحديدھا .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعي «بالموزاييك الثقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرث الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية اللاتينية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التى تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما ماشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الإحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين فى القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح بإقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمسرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة إنتاج القيم والمعايير التى يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا ما يؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد «المواقع الاجتماعية» فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينية هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أدواته للعب مع الزمن، كى يصد الموت وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيترجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجى قتلها، كذلك فإن كتاب ومبدعى أمريكا اللاتينية بخيالهم السحري وطاقاتهم الخلابية فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضياح والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم -رغم مأساوية الظروف التى تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد اكثرية بلدان أمريكا اللاتينية من

البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط بماديا بازدهار الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباطا باستقلالها وامنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشتري الضمائر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادي والاجتماعي، فيزول العدل، وتتعلل المسئولية، وتغيب الديمقراطية وتكافؤ القرض .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية في أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخي» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريسا للهوية ، والتي تركز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعي بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة اكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمى الوعي بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القناعات والقيم والمثل والمشاعر. فقد أقامت السلطات العامة في المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذى شيد من الثراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تسمية للأشياء وتحديد، بمنح الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدي المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمي والقارى مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التى أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلي، البرازيل، أوروجواى، باراجواى، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومنيكان، لتعميق الدعوة للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤقر أمريكا اللاتينية الأول» ليناقدش دور المرأة فى تعزيز الديمقراطية ، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية فى دول أمريكا اللاتينية» وتوالت المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التى شغلها هم تحديد نموذج تنظيمى على صعيد أمريكا اللاتينية، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتربية المدنية.

ويمثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التي تمارس فعاليتها في أمريكا الوسطى في ترويض الثقافة الديمقراطية، وتطوير الثقافة السياسية، والتربية المدنية في إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاصة المتوترة، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالاً ولغة، واتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذي أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعي الراهن المتميز، كوليد لوجدان خاص يمتلك رصيذاً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهها يبحث عن الأصالة، ويواجه الافتقار والنقص. هذا الاتجاه «الباروكي» يستخدم التوفيق، والتنويع والمزوجة، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالي، كما يدرج في صياغاته الاقتباس المندمج «التناس». والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجناس التصحيقي والجناس الاستهلاكي، والتكرار والتنافر وانقطاع التجانس؛ يستخدم اللغة التصويرية والصيرية المتعددة الألوان، إنه يسعى للاتصهار بالغا «الحدود الزائفة» ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويترج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكي»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضاً إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدعو وكتاب هذه القارة واقعهم القومي باستنفار دائم حائق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الأسر والفانتازيا والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المغامرة الإبداعية الشخصية في التعبير، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومي. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الأئمنة للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقليد» لا يعني رفضاً تاماً للماضي بقدر مايعني إبداعاً جديداً، رؤية جديدة، ليست استنساخاً لنماذج، بل هي نتاج جدلي للتقاليد، أي استمرار وتغير واتساع، واستلهم لما لم يندثر

بعد من الوعي الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة تعجز عن أن تجعل الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه، ملتصقاً بجوهرة، مستخدماً مفردات اللغة الحفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الثمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابريل جارثيا ماركيز» و«اليخو كارينيتش» و«رينالدو أريناس» و«دانييل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تتجاوز وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلفاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقته، ويسخر منه ويسائله، ويرفضه ويتحداه.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمانينات المخادعة التى يورفها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، وي طرح منطق التشابه، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالاً تعبيرية «فوق - أدبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاشوق، يركز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل يسلك كل دروب الحرية. إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلي والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مينون» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب «ألفريدو رود ريجت أرباس» فى الأرجنتين تعيد الى

«الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالتقاء الشكلية أساساً لتقديم نص «قصصى».

وتفتersh إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القارة بقودها نخبه من المبدعين نظرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى *Agustín Cuzzani*» و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السابعة، و«داكيرو ساينث *Saenz*»

و«روبرتو كسا *Roberto Cossa*» و«ريكاردو تالسنيك *Ricardo Talesni*»، وفى المكسيك «اميليو كاربا ييدو *Emilio Carballido*»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا *Jorge I barguengoitia*»، وفى تشيلى

«خايمي سيلبا *Jaime Silva*» و«ايجون فولف *Egon wol FF*»

و«كارلوس سولورزانو *Carlos Solorzano*» وفى كوبا

«خوسيه تريانا* *Jose Triana*»، و«هتكور كينتيرو *Héctor quintero*»

و«خيسوس دياث *Jesus Díaz*» و«انطون أرفات *Antón Arrufat*»

وفى البرازيل «خورخى اندراى *Jorge Andra de*»، و«الفريدو ديباز جومز

A Ifredo Días Gómes» و«ادوفالدو فيانا *O duvaldo Viana*»، وفى

السلفادور «منين دسليال *M.Desleal*»، وفى كولومبيا «انريكي بونيا فنتورا

Enrique Buenaventura»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح

التجريبى فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للاتفلات من القواعد والصيغ المكرورة، سواء

فى البناء العمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالممثلين، أو هيمنة فكرة «الوهم

* ترجم أ. فتحي العشرى الى العربية مسرحيته "ليلة القتل"

بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركة نقدية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الاستشفافية لتضئ تلك الإبداعات، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز، فتكشف عن طاقتها، أى تضئ ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا يسكن ويبعث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنية، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه يطرح فى هذه الدورة الثامنة مسرح أمريكا اللاتينية، كموضوع لندوته الرئيسية التى يشارك فيها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا» تأليف جونتالو ارسبلا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانثيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينية» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تأليف الفونسو دى توررد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب «المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغامرة، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية مدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضح به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع

الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثنا عن التفرد وإيماننا بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقنوف خارج المألوف والمعتاد، الذي يوجب الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

من أعمال الكاتبة

سالاكرو، سيجير ، ١٩٧٠ .

الملك والهرج، كورتى، ١٩٧٤ .

قراءة المسرح، المنشورات الاجتماعية، ١٩٧٧ .

النشء المسرحي، C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية)
١٩٧٨ .

الفضاء المسرحي C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية)
١٩٧٩

(بالتعاون مع ج، بانو)

تمهيد

هل هناك صوت متوسط بين حفيف ما يستحيل صياغته

وبين طنطنات البلاغة المتعالية؟

(ج. بلمين - نويل)

البحث الذى نحن بصدده اليوم يمكن أن يُعد المحاولة القصوى لإعطاء صورة موجزة عن العرض المسرحى، لكنها صورة كلية، وربما يكون الأوان قد فات لمحاولة كتابة هذا البحث، من قبل أن تتكون علوم متفرقة فى الرموز والدلالات. ودفاعنا أنها محاولة لتحقيق كيان كلى نظرى، بل إنشاء نظرية تجمع عناصر العرض المسرحى. ومحاولتنا فى التنظير قلما تتناول عناصر من غير العرض المسرحى؛ وما أفدح الخطر الذى نتعرض له ونحن ننظر للكليات، مع جعلنا المسرح مقصورا على شكل معين من أشكال المسرح تُعليه علينا أذواقنا أو عاداتنا، فإذا أردنا ألا نستبعد شيئا مما يدخل فى صميم المسرح، كان من الصعب علينا أن نقدم عن العرض المسرحى صورة مركزية.

إن ما نحن بصدده هنا هو محاولة للاتصال أو التواصل (فكلمة تبسيط ليست لطيفة) من شأنها أن تقدم للمشاهد بعض الطرق الإضافية لزيادة استمتاعه وتنشيط عينيه وأذنيه، وشحن فكره. وكان لا بدّ من استعمال لغة متخصصة غير مألوفة : ليس فقط لتجنب التكرارات (وهذه إحدى فوائد الجبر) أو لإمكانية التعميم والتبسيط (فالجبر أيضا معم) - وإنما، وبالذات، لربط النشاط الفنى، وهو هنا المسرح، بسمائر الأنشطة البشرية الأخرى فى العلوم الإنسانية.

إن البحث فى مجال الرمز المنصّى يُعد مغامرة، نظرا لصعوبة عزل الرمز المنصّى، إن الرمز الوحيد هو الممثل ولكنه، أشبه بالذرة، ليس رمزا بسيطا، غير قابل للتقسيم؛ إنه نسيج من الرموز "نص".

وكان علينا أن نواجه هذه الصعوبات بكل تواضع وخضوع، مع الاعتراف بقصورنا وجهلنا، وما في الكتاب من ثغرات وفجوات، كالعلاقة بالموسيقى والسينما على سبيل المثال.

وقد رأينا أن نلتزم ببعض القواعد :

١- ألا نحاول التنظير في المواطن التي تكون النظرية فيها مازالت متعثرة أو ليس لها وجود بالمرّة.

٢- في المواطن التي لا نستطيع فيها التنظير، أن نسلم ببعض الاجراءات الوصفية المحضّة.

٣- أن ننطلق، وبالحا من فضيحة، اعتمادا على خبرة عملية متواضعة.

ومن ثم عدم التحدث عن عروض لم نرها رأى العين (اللهم إلا بعض الحالات المشار إليها) وألا نتردد في إقامة نظرية حالية للمعرض فوق الأشكال المعاصرة جدا من العروض المسرحية (جروتوسكى، بوب ولسون، كانتور، ليوبيموف، بيترستين سترهلمر، فيتاز.) - مادامت النظرية والممارسة في مجال الفن متلازمتين، وأن طرائق القراءة تواكب إبداعات الفنانين وترتبط بها بعلاقة وثيقة، علاقة دقيقة يستوجب علينا أن نعبر عنها جنباً إلى جنب مع الممارسة الاجتماعية. غير أن هذا قد يكون قصة أخرى.

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١١	الفصل الأول : ترجمة / أ.د. حمادة إبراهيم
	للنصّة و النص
١٣	١- النص المثقوب والنصّة الخيالية
٢٣	٢- النصّة ملتقى اتصال
٢٤	٣- حول مفهوم دلالي للعرض
٣١	٤- العرض بوصفه نصاً
٣٧	٥- مستويات التحليل السيميولوجي
٣٩	٦- الفئات
٤٠	٧- الأداء والوهم
٤٦	٨- شفافية / كثافة العرض المسرحي
٥٥	الفصل الثاني : ترجمة / أ.د. حمادة إبراهيم
	الفضاء المسرحي وسينوجرافيته
٥٦	١- حول بعض التعريفات . الفضاء المسرحي وما دونه
٦٣	٢- أشكال الفضاء المسرحي

٦٧	٣- المحاكاة
٧٨	٤- الفضاء و التمثيل
٨٤	٥- الفضاء بوصفه نصاً أو عمل السينوجراف
١٠٣	٦- الفضاء والجمع
١١٣	٧- الفضاء فى العرض المسرحى المعاصر
١٢١	الفصل الثالث : ترجمة / نورا أمين
	الأداة المسرحية
١٢١	١- خشبة المسرح والأداة
١٣٠	٢- جمالية الأداة المسرحية
١٣٢	٣- تحويل الأداة المسرحية إلى دلالة
١٤٤	٤- تلفظ الأداة
١٤٦	٥- مجال تركيبية الأداة
١٥٥	٦- التركيب التعبيرى للأداة المشهدية
١٦٥	الهوامش

١٧١ الفصل الرابع : ترجمة / ذورا أمين

عمل الممثل

١٧١ ١- الممثل وعلاماته

١٧٤ ٢- بعض التساؤلات التمهيدية المزعجة

١٧٧ ٣- الممثل والقصة المتخيلة

١٨٦ ٤- بناء الشخصية الدرامية

١٩٦ ٥- الممثل والتلفظ بالخطاب

٢٠٥ ٦- خطاب الممثل : الإيماءة

٢٢٣ ٧- الكلام اللفظي للممثل

٢٣٨ ٨- التمثيل الصامت

٢٥٠ ٩- الممثل بوصفه كلية

٢٥٢ ١٠- ما لا يمكن الإمساك به

٢٥٥ الهوامش

٢٦٥ الفصل الخامس : ترجمة / د. سهير الجمل

١- الزمن المسرحي .

٢٧٠ ٢- الابقاع والفترة الزمنية .

- ٢٧٤ ٣- زمن الخيال .
- ٢٨٣ ٤- الإسناد .
- ٢٩٢ ٥- ذاكرة الرمز .
- ٢٩٣ ٦- المشاهد المتتالية .

٣٠٧ الفصل السادس : ترجمة / د. سهير الجمل

المخرج وعرضه المسرحي

- ٣٠٧ ١- مراحل العمل .
- ٣١٤ ٢- القاضى والمرأة .
- ٣١٧ ٣- المخرج ومختلف طرق العرض .

٣٢٩ الفصل السابع : ترجمة / د. سهير الجمل

عمل المتفرج

- ٣٢٩ ١- أدوار المتفرج .
- ٣٣٢ ٢- مكان المتفرج .
- ٣٣٦ ٣- النفى .
- ٣٤٢ ٤- منتج المعنى .

متعة للتفرج

- ١- من أجل تنظيم عملية الرموز والعلامات للمتعة .
- ٢- المتعة من الفهم . ٣٦١
- ٣- الأنا شيء آخر أو ملذات السفر . ٣٦٣
- ٤- المتعة والمخالفة .
- ٥- المتعة كشئ كلي . ٣٦٨
- ٦- حد المتعة . ٣٦٩
- بيبليوغرافيا ٣٧١

الفصل الأول

المنصة والنص

« ينبغي أن نسلم بأن الحقيقة الأدبية الخيالية للفن ،

هي شيء مختلف عن تنفيذها المادي في الزمان

وفي المكان فوق المنصة . »

ت . كانتور : مسرح الموت ، ص ٥٣ .

على النقيض من الزعم الباطل الشائع والذي كان مصدره المدرسة ، لا يُعد المسرح نوعاً أدبياً . إنما هو ممارسة عملية تتم فوق المنصة . لقد استطعنا في مكان آخر القيام بالمهمة المزدوجة ، المناقضة للعرف السائد ، والتي تتمثل في قراءة النص المسرحي بوصفه غير قابل للقراءة ، وفي ذات الوقت ، قراءته بوصفه قاعدة أو ركيزة لنوع من الممارسة العملية ، أو بمعنى أصح ، لشبكة من الممارسات العملية ذات الدلالات .

على ذلك سيصبح من المستحيل علينا أن نعتبر « العرض المسرحي » ترجمة لنص يمكن أن يُعد كاملاً بذاته ، ولا يكون العرض بالنسبة لها سوى القرين أو البطانة . نوعاً من « الشرح » المنظور تقدمه لأولئك الذين تعوزهم القدرة على التجريد التي تفترضها القراءة الأدبية . إن الكاتب المسرحي ، منذ عهد أفلاطون ، يختفي خلف مذيع النص المكتوب ، وهو الممثل .

هذا إذا لم يكن النص نفسه يختفي أيضاً . إن الضمان الوحيد لاستمرارية النص وبقائه هو الضرورة التي يملئها وجود شيء مكتوب يضمن البعث في المستقبل لعرض حظى بالإعجاب في يوم من الأيام . فما أكثر الأعمال المسرحية التي اختفت ، قبل

اختراع الطباعة وبعدها ، لأن عرضها لم يكن مقنعا بما فيه الكفاية ، لكن يحاول مخرج العرض نفسه ، أو آخرون غيره ، إعادة المحاولة .

إن لفظ " عرض " * نفسه غير مناسب ، مع أنه هو المستعمل . (ومن الصعب إهماله) باعتبار أنه يفترض إعادة تقديم شيء سبق تقديمه فى مجال آخر (كتاب أو كتيب) للمرة الأولى . إذن فالعرض (إعادة التقديم) هو تقديم . والعرض هو عمل فنى ، أو بمعنى أدق ، إنتاج فنى ، الجانب النصي فيه (اللفوى) ليس حاسماً ؛ أو بمعنى أصح ، هذا الانتاج المرتبط حتماً بوجود " نص " (وسنرى لماذا وكيف) لا وجود له بوصفه إنتاجاً فنياً إلا من خلال -وبواسطة- ما يمارس على المنصة من نشاط . ومن المؤكد ، بالنسبة للمتلقى ، أنه يستطيع أن يجعل من النص المسرحى (المائل فى صفحات كتاب) موضوع " ممارسة عملية قرائية " ، أن يجعل من النص الذى يقرؤه شيئاً أدبياً . ولتتم له ذلك ، سيكون مضطراً لأن " يسدّ ثغوب النص " ، أو بعبارة أخرى ، سيكون القارئ مضطراً لأن يصوغ عرضاً خيالياً .. ونحن ندرك الأسباب التى تجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح ويستمتعون بهذه المنصة الخيالية ، فى حين أن غيرهم يرفضون مثل هذا الأسلوب فى علاقتهم بالمسرح .

لنذهب أبعد من ذلك : لن يكون من الصعب علينا أن ننظر للمسرح فى البداية بوصفه " قلباً نقدياً " لفكرة العرض باعتبار أن مهمة المسرح المادى هى صياغة "النموذج الحقيقى" للصياغة الخيالية حينئذ تصبح المنصة مرحلة تالية للشئ الخيالى ومن هذا المنظور يكون المرور بالنص الأدبية شيئاً غير جوهري .

* لفظ عرض فى اللغة الفرنسية يعنى حرفياً " إعادة تقديم " ، باعتبار أن العمل المسرحى سبق تقديمه للجمهور فى شكل نص ، ومن ثم لأن عرضه على خشبة المسرح هو تقديم ثانٍ أو إعادة تقديم. (المترجم)

النص المثقوب والمنصة الخيالية :

١-١ . ترجمة - توضيح :

من الضروري أن نعود إلى هذه الجزئية فهي غير مفهومة تماماً: إن العرض المسرحي لا يمكن أن يكون ترجمة للنص ولا توضيحاً له .

(أ) فهو ليس ترجمة النص (النقل من لغة إلى لغة أخرى) ؛ وإلا كان عملية عقيمة لأن النص (الحوار) موجود داخل العرض المسرحي ، بوصفه رموزاً لغوية ، " على المستوى الصوتي " ؛ فلماذا نترجم نصاً مفهوماً ؟

(ب) على العكس من ذلك ، يمكننا ، عند الضرورة ، أن نتحدث عن الترجمة فيما يتعلق بالإشارات الوصفية التي تكون في ثنايا النص .

إن نقل " النص الإرشادي " إلى المنصة ليس ترجمة وإنما هو عملية تنفيذية بالمفهوم الذي نتحدث به عن تنفيذ عمل موسيقى .

(ج) كذلك فإن العرض المسرحي ليس توضيحاً، وإنما هو ، بالمعنى الحرفي للفظ ، تلمذة لهذا العمل . إن ما يمكن أن نطلق عليه " توضيحاً " هو العرض الخيالي الذي يصوغه القارئ . وهو عرض منقطع ، جزئي ، وبشكل عام فقير ، ولا يستخدم سوى أشتات نصية . وفيما يتعلق بهذه الأشتات ، فإن العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ : عرض سابق أو صورة فوتوجرافية لعرض أو فيلم (تلفزيوني أو غير تلفزيوني) . دليل ذلك تلك الطالبة الثانوية التي كانت لا تستطيع أن تتخيل شخصية " هيرميون " في مسرحية أندروماك، إلا بملامح وجسم " بريجيت باردو " .

١-٢- عدم تمام النص المسرحي :

وبطبيعة الحال ؛ فإن النص المسرحي كتب لكي يعرض ، اللهم إلا في حالات نادرة (١) . ومن ثم فإن النص ينبغي أن يترك الفرصة لاحتتمالات العرض ؛ وفي هذا الصدد فإن الإشارات الإرشادية بالغة الدقة تكون دائماً مبعث ضيق وبخاصة تلك التي تتعلق بالممثلين . فكيف يتم إخراج أو تنفيذ دور على خشبة المسرح لشخص بالغ المؤلف في تحديد ملامحه وصفاته ؟ كيف يتسنى عرض الصعب (أو ما غلا ثمنه) ، أو ما ينتمى إلى مجال فضائي أو مكاني يضرب في الخيال ؟ وحتى إذا أمكن الالتزام بالإرشادات الصارمة ، ألا يوجد في العلاقات الحركية بين الشخصوس ، والعلاقات المكانية والمادية بينهم ، عناصر حاسمة تخرج عن إطار الكتابة النصية ؟ في مسرحية الاعترافات الزائفة لماريفو ، حينما قام الخادم أرلكان بتقديم "دورانت" ، كل شيء يمكن أن يقال عن "دورانت" من طريقته في الجلوس أو عدم الجلوس - وإذا جلس يأخذ راحته أو لا يستقر إلا على طرف المقعدة ، أو من أسلوبه في مخاطبة أرلكان. كل شيء يمكن قوله فيما يختص بالهيئة ، والشكل المادي والجمال وملامح الشخصية. ومعنى آخر ، إن العرض يشكل نظاماً من الرموز يسير جنباً إلى جنب مع الرموز اللغوية للحوار. ومن ثم يزود حديث الشخصوس بطروفي بيانية وإيضاحية خيالية .

١٠٣٠١ نظام الشفرة :

وأخيراً فكل شيء يسير وكأن النص المسرحي مكتوب لنظام شفرة مسرحية معين ، أو بعبارة أخرى ، لعادات وتقاليد جمهور معين ، هذا النص المسرحي لابد أن يتم فك شفرته وإعادة شفرته بشكل آخر للجمهور الجديد. وليس من الضروري

(١) أشهر مثال على ذلك مسرحية " لورنتاشو " لألفريد دي موسيه التي كتبها كي " لا تعرض على المسرح " .

مرور فترة زمنية طويلة بين كتابة النص وبين إعادة عرضه على الجمهور. إن عدة شهور تكفى أو جمهور جديد، لكى يصبح من الضروري تشكيل نظام جديد من الرموز طبقا لشفرة جديدة لا يمكن أن يعرفها النص المكتوب بطبيعة الحال .

٤٠١ ، استقلالية العرض :

بتعبير آخر، لا يمكن أن نتظر للعرض المسرحى باعتباره خادما للنص المكتوب. إن فكرة الأمانة لا يمكن أن يعول عليها، إن الأمانة مع النص تعنى خيانة المعنى الذى ينبغى على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور الذى يتوجه إليه بالعمل. إن عرضا جديدا يكرر بكل أمانة عرض مضى عليه ثلاثون عاما مثلا، لا يمكنه أن يقدم للجمهور سوى معنى واحد (١) أو رسالة واحدة : " أنا عرض مضى عليه ثلاثون عاما " ثم يهمل المعنى أو المعانى التى يمكن للنص أن يتضمنها ويقدمها لنا نحن اليوم. إن عرض أعمال برخت كما عرضها مسرح Berliner Ensemble قبل موت برخت، قد لا يقدم لنا سوى Berliner Ensemble، مع خلوه من أى مضمون، اللهم إلا المضمون الأثرى.

إن عدداً من علماء السيميولوجيا وبخاصة الإيطاليين من أمثال أليساندرو سيربييري Alessandro Serpieri أو جوللى بوليatty Gulli - Pugliati كانوا يؤمنون بأن رموز العرض " مسجلة " فى النص فى شكل إيماءات ، أى إشارات خاصة بالفضاء وبالزمن وبالحركة يكشف عنها النص . صحيح أن هذه الإشارات مفيدة : فهى توجه جزءاً من العرض ، ولكن جزءاً منه فقط . فما العمل بالنسبة للإشارات الغائبة مع أهميتهما ؟ حينما لا يكون فى النص ما يخبرنا (لا الإيماءات ولا الإشارات الإرشادية) بالكيفية التى ينبغى أن تظهر بها شخصية ما ، فلا بد أن تظهر هذه الشخصية ، وعلى الإخراج أن يسد النقص الموجود فى النص ، أن يخترع ما لا يقوله النص . لقد قام " سيربييري " بتحليل مسرحية " عطليل " ، المشهد الأول مثلاً ، بيتاً بيتاً ، وإشارة إشارة ؛ ومع ذلك فلا شئ يخبرنا بخصوص العلاقات الحركية ، أو سنّ الشخص ، أو طبيعة أجسامهم ، أى بخصوص الممثلين الذين يؤدون الأدوار، وكذلك

لا شيء حول الدوافع التي يمكن أن تظهر (مثلاً الميلول اللواتية أو الحب / الكراهية من جانب لاجو نحو ديدمونه) . إن كل ما يتعلق بالشخص من ناحية علاقاتهم الاجتماعية هو ما ينبغي إضافته .

٥٥١ العرض بدون نص :

وعلى التقيض مما تقدم ، من الصعب أن نتصور عرضاً بدون نص ، حتى إن لم يكن النص يتضمن كلاماً يقال . إن مسرحية "نظرة الأسم" (بوب ولسون) ، وهي سلسلة من الصور المتتابعة ، لا يمكن أن نتصورها دون أرضية نصية تنتظم هذه الصور ، وبالتالي تسهم في إنتاجها . وأيضاً التمثيل الصامت ، مع التسليم باعتباره مسرحاً ، فهو ليس مسرحاً بدون نص . لقد كتب صمويل بكيث نصاً شاعرياً ممتازاً هو السيناريو الذي يمثل أساس مسرحيته فصل بدون كلام ، وكان غياب الكلام المنطوق بمثابة أثر لكلام سالف أو داخلي . إن المتفرج ، إلى حد ما ، يترجم إلى لغة منطوقة مراحل المشهد الصامت أو التراكيب الأساسية للصورة . وعلى ذلك ، فإن الكلمة المسرحية تنتقل من الأرضية النصية (نص الإشارات الإرشادية) إلى ضمير المتفرج ، عن طريق الإخراج ، دون المرور بفهم الممثل .

٥٦١ النقد ونصه :

على أية حال ، منذ اللحظة التي يحل فيها الكاتب (ك) محل المنفذ (م)

(مخرج أو سينوجراف أو ممثل) فإن النص (ن) الخاص بالكاتب يضاف إليه النص (ن) الخاص بالمنفذ ، سواء كان هذا النص كراسة الإخراج الخاصة بالمخرج أو تعليقات السينوجراف أو ملاحظات الممثل أو مساعد المخرج . وليس من المحتم أن يكون هذا النص مكتوباً . فيمكن أن يكون شفويّاً ، كما يمكن أن يتركز في صوت المخرج أو يكون جماعياً في حالة عمل جماعي . كذلك يمكن أن يشتمل على ثنائى المخرج والسينوجراف . كما يمكن أن يتعارض مع النص (ن) أو يكون امتداداً له . كما يمكن (بل ينبغي) أن يسد ثغوب النص أو يطبق عليه حديثاً آخر ، أى يسمعنا

(بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) صوتاً آخر .

إن صياغة النص (ن) ، أو إعادة صياغته تمثل عملاً جديداً وعسيراً فى ذات الوقت ، ذلك أن مثل هذه العملية لاتعقد مقارنة إلا بين ما يمكن مقارنته ، أى نصين (ممارستين دلالتين لغويتين) وليس بين نص وبين ممارسة دلالية من نوع آخر . وهكذا يمكن أن نتناول إخراج مسرحية " عطيل " الذى قام به ستانيسلافسكى ، أو المذكرات الإخراجية التى سجلها برخت ، فنعتقد المقارنة بين النصّ (ن) والنصّ نَ . إن مثل هذه الدراسة تُعدّ دراسة متمعة فى إلقاء الضوء على العمل الذى قام به المخرج .

على أن مثل هذا التحليل يُعدّ تحليلاً صعباً ومحفوفاً بالمخاطر ، بسبب ما تتسم به الظواهر المسرحية من ضعف ، وبالأخص بسبب عدم ثبوتها واستحالة تكرارها . على حين أن الميل شديد نحو تحليل الأشكال المادية للمسرح بالاعتماد ، بصفة أساسية ، على النص المكتوب (تحليل النصّ (ن) وإيمااته ، وتحليل النصّ (ن) فى مختلف أشكاله) .

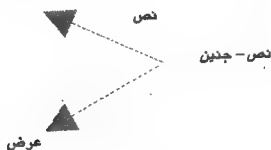
١٧٠١ - تحرير النص المكتوب وصياغته :

من الصعب ، اللهم إلا فى حالات نادرة جداً ، أن نتصور تحرير نص مسرحى دون أن نأخذ فى الاعتبار شيئاً بالغ الأهمية ، وهو أن النص المسرحى لايمكن أن يكتب دون تصور مسرحى سابق ؛ فنحن لاتكتب من فراغ ، لاتكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح . فالكاتب المسرحى يكتب ، طبقاً أو خلافاً ، لنظام مسرحى قائم . هذا يعنى أن " العرض المسرحى " بالمعنى الواسع ، سابق ، بشكل ما ، على النص . إن الكاتب المسرحى إذا لم يكن يعمل فى الحقل المسرحى ، لا يكتب بحال من الأحوال دون أن يكون لديه تصور واضح لماديات المسرح : شكل المنصة ، أسلوب الممثلين ، طريقة إلقاءهم ، نوع الملابس ، وغير ذلك من العناصر التى توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة . لقد كان شكسبير يكتب مع الفرقة التى كانت تقدم أعماله . وموليير كان يعرف الممثلين ويعرف ماذا يمكن أن يعمل كل منهم ، كما كان يعرف كل شئ عن

القضاء المسرحى المتوفر له . كذلك جيروود ، حينما كتب مسرحية (حرب طروادة لن تقوم) كان يعرف الكثير عن الممثلة التى ستقوم بدور " هيلانه " وطريقة الإلقاء التى يتميز بها المخرج " جوثيه " . الشئ نفسه يقال عن فيكتور هوجو . لذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون كبار كتاب المسرح عارسين أيضاً للمسرح (شكسبير وموليير) أو خبراء بهذا الفن (راسين وهوجو) . حتى الفريد دى موسيه حينما كتب مسرحياته لكللى لا تعرض على المنصة ، كان ذلك انطلاقاً من تراكيب المسرح فى عصره، لافى عصرنا .

إن برخت يرى أننا لايمكن أن نفصل بين الكاتب المسرحى بوصفه كاتباً للنص ، وبين المخرج الذى ينفذ العرض . إن العرض ينسب إليهما معاً . وهذا يبرر الدعوة إلى إعادة كتابة الأعمال الكلاسيكية طبقاً لنظام شفرة جديد أو تصور حديث .

يسوقنا هذا إلى القول بوجود، قبل النص المسرحى، نوع من النص - الجنين ، على حد تعبير " كريستيفا " ، نص - جنين سابق فى الوقت نفسه على النص المكتوب وعلى العرض الأول ، وكانت الشفرة المسرحية للعصر وظروف إصدار الرسالة بمثابة رحم الأم النصية « المصنير » للنص :



هذا التخطيط البسيط يوضح الآتى :

أ) كيف أن المسرح الأرتجالي (الكوميديا ديلارت) يمكن أن يستغنى عن النص وينتقل مباشرة من النص - الجنين المحدد إلى العرض، دون حاجة إلى كتابة

نصية. كذلك ندرك كيف أن بعض الأشكال المسرحية، ذات شفرة ولها شخوص ومواقف وملابس وفضاء مقدر مقدما، يمكن أن تستغنى عن النص المكتوب، ولكن إذا ضعفت الشفرة أو تغيرت، فإن الكتابة تصبح ضرورية (أنظر جلدونى)، كما نرى كيف أن العصور ذات التقاليد المسرحية الضعيفة أو التى فى سبيلها إلى التحلل أو التى تشهد مولد أشكال جديدة، هى العصور التى تشهد أفضل النصوص وأروعها. وليس هناك ما يؤكد أو يجزم بأن الحركة المسرحية (الجانب العملى) فى هذه العصور تكون أفضل منها فى سواها .

(ب) إن ما يشترك فيه كل من النص والعرض فى لحظة معينة (فى لحظة العرض نفسها) إنما هى الشفرة التى تسمح لهما بإيصال النص؛ وحينما تختفى هذه الشفرة ينبقى على المخرج أن يصوغ من جديد شفرة أخرى، كما ينبقى عليه أيضا أن يعثر فى داخل النص على العناصر التى تبرر لهما -النص والعرض- هذه الشفرة .

(ج) كيف أن فكرة الأمانة أو الالتزام، تبدو هنا أيضا نسبية تماما؛ فالأمانة المطلقة تكون بالالتزام ليس فقط بحرفية النص وإنما بالشفرة التى تسمح له بالاتصال بمخترج - قارئ، وإذا زالت هذه الشفرة، فإن مجموعة العرض لاتصل. ولا بد حينئذ من إيجاد معادلات لها.

٥٨٠١ العبارة، التعبير، الحديث :

طبقا للتعريف الذى صاغه " جيسبان" فإن " العبارة هى مجموعة الجمل الصادرة بين بياضين دلاليين، وقتتين فى عملية الاتصال؛ أما الحديث فهو العبارة من الوجهة الآلية السباقية المحيطة بها. وبذلك فإن نظرة على نص من وجهة النظر التركيبية اللغوية تجعل منه عبارة، فى حين أن الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه

حديثاً". (١)

ولم مجال المسرح ، عبارات الحوار تصبح " حديثاً " منذ اللحظة التي تتوافر لها فيها ظروف التعبير ، فالتعبير هو " توظيف اللغة في استعمال فردي " (٢)

وهكذا نرى ، من الوجهة النظرية ، كيف أن العبارة في النص المسرحي ، مع أن لها " مدلولاً " ، تكون بلا معنى . إنما يصبح لها معنى حينما تتحول إلى حديث ، حينما ندرك كيف تم إنتاجها ، ومن الذي أنتجها ولمن ، وفي أي مكان ، وفي أية ملائسات . وهكذا نرى أنه لكي نتنقل من النص المسرحي (الحوار) إلى النص المعروض ، لا يمكن أن يكون ذلك بالترجمة ، ولا بالتأويل ، وإنما بإنتاج معانٍ .

١٩٠١ . النص والعرض .

منذ اللحظة التي يواجه فيها المخرج نصاً مكتوباً ، فإنه يجد نفسه أمام نظامين من الرموز اللغوية :

(أ) أولهما يتمثل في الإرشادات ووظيفتها التوجيهية ، وإذا شئنا ، في برمجة صياغة الرموز الخاصة بالعرض .

(ب) الآخر ، الذي سوف يعرض على المنصة في شكل صوتي (وليس في شكل رموز مكتوبة) .

(١) لويس جيسبان ، اللغات ، العدد ٢٣ ، ص ١٠ .

(٢) بينيفيست ، قضايا في علم اللغة العام ، ج ٢ ، ص ٨٢ .

ويشال الحديث الذي سيتبادلونه الممثلون على المنصة .

أ) الرموز اللغوية التي تشكل الإشارات الإرشادية مدلولاتها تتمثل في " الأوامر " الموجهة للمخرج ، ومرجعها يتمثل في العناصر المنصية (التي سيتم تشكيلها) : منصدة، كرسى، شخصية. حينما تقول الإشارة الإرشادية: "الملك يتناول التاج"، فإن كلمة التاج مرجعها هو تاج المسرح؛ فهي لا تشير إلى تاج حقيقى فى عالم الواقع، وإنما تشير إلى تاج حقيقى فوق المنصة.

ب) الرموز اللغوية التي تشكل الحوار، مدلولاتها لا تقتصر على الوهم (Fiction) (ومن ثم يكون مرجعها "العالم الوهمى")، وإنما المسرح أيضاً، والمنصة، مع علاقة (وهم -مسرح) التي ينفرد بها كل نص مسرحى، ولكنها يمكن أن تتغير بالعرض. وهذا ما يؤكد أن العالم الخيالى بالنسبة للقارئ لا يكون عالماً حقيقياً فى الواقع، وإنما هو دائماً عالم منصى، إن قارئ إحدى مآسى "كورنىي" لا يتخيل الحدث التاريخى، وإنما يتخيل عرض هذا الحدث.

١٠-١ - دفاع عن النص المسرحي

النص المسرحي مبضع (مشرط) ،

يتيح لنا أن نفتح أنفسنا بأنفسنا.

جروتوفسكي : نحو مسرح فقير بص ٥٥ .

إن أعظم عرض مسرحى فى العالم، إذا لم يكن معتمداً على قوة "النص" (لن نقول قوة الحوار) فلن يصبح أكثر من كتاب صور تافه. ومن ثم كان خطأ العروض المعاصرة التي تضع الثقة فى المخرج والممثلين، ومن ثم كان خطأ نصوص " العروض الجماعية" التي تفتقر إلى قوة الكاتب. إن إبداع المخرج فى العرض يحتاج إلى مقاومة صوت ما، كما أن جماعية العروض الجماعى فى حاجة إلى تلك المعركة التي تكون بين صانعى النص وهما الكاتب و المخرج- حتى لو كانا يمثلان رأساً واحداً تحت قبعتين.

حتى حينما نذهب لمشاهدة العرض مرة أخرى، فإننا نشاهد عرضاً آخر. ومن ثم كانت الصعوبات النظرية والعملية لأى سميولوجية عرض. فهى لا يمكن أن تقدم وصفاً قوياً إلا إذا أخذت فى الاعتبار نظام الرموز بأسره، وهى عملية لا يمكن القيام بها بشكل ماضى. إن الصور الفوتوجرافية والفيديو ما هى إلا أدوات ناقصة تهمل ملايسات الاتصال المسرحى ورد المتلقى.

٢٠٢ صوت المخرج

العرض المسرحى هو عمل المخرج، المصدر أو الكاتب الثانى للرسالة. وإذا كانت الظروف المواتية الحالية التى يتمتع بها المخرج تجعل منه المصدر المتميز للرسالة الخاصة بالعرض المسرحى، فلا ينبغي أن ننسى أن عمله الإخراج ليست فردية وإنما هى جمعية؛ فإذا كان المخرج هو قائد الأوركسترا، فهو بحاجة إلى من ينسق الفضاء (السينوجراف) و الذى تعدّ وظيفته جوهريّة باعتبار أن العرض، كما سنرى، هو قبل كل شئ، حدث قضائى. فالسينوجراف ينتج نظام رموز سنرى فيما بعد مدى التحامه وتكامله (١) .

نضيف إلى ذلك، أنه لا ينبغي أن نضع الممثل ضمن طائفة المنفذين للرسالة و المكلفين بمجرد ترجيع الرسالة. إن الممثل منتج مستقل، منتج رموز، بعضها رموز تصدر عن طيب خاطر، والبعض الآخر يصدر عن الممثل (عن كيانه وعن حركيته المعتادة) دون أن تدخل فى الحساب، اللهم، وربما، عن طريق المخرج. ولما كان كل ممثل يتمتع بهذه الاستقلالية فى إنتاج الرموز، فإننا نلاحظ أن الرسالة المسرحية تحتفظ دائماً وأبداً بخاصية المخرج الاحتمالى، وهى خاصية "العمل المفتوح". بحيث إذا كان التقليديون يعتقدون بشكل تعسفى أن العمل الفنى هو ثمرة وعى إبداعى مدبر، فما أروع المسرح حينما يكون حصيلة تضافر ممارسات فنية متعددة، كذلك ما أخسر المسرح حينما يستغف بهذه الممارسات إن الإخراج المسرحى - سواء مع وجود المؤلف أو عدم وجوده -

(١) إذا كان المسرح رسالة، فهو رسالة مركبة، تنتج فى الوقت ذاته عن ممارسة فنية وحدث اجتماعى ثنائى.

هو كتابة على كتابة .

٢ . المنصة ملتقى اتصال .

١٠٢ • الرسالة المسرحية :

أولاً، العرض ملتقى اتصال . فهو يعد ممارسة دلالية. وبصفته تلك، فهو يعد ممارسة اجتماعية- اقتصادية ؛ حيث إن المصدين تجمعهم علاقة إنتاج سوف ندرك صداها حتى على مستوى الرموز.

ففى مجال الاتصال الأدبى يكون الوضع بالتقريب على هذا النحو :

مصدر - كاتب - رسالة .. كتاب (لغوية مكتوبة)

(ملابسات إنتاج) - متلقى - قارئ.

وفى مجال الاتصال المسرحى يكون الوضع أكثر تعقيداً كما يلى:

مصدر (١) - كاتب

مصدر (٢) مخرج (ملابسات إنتاج).

رسالة مركبة لغوية - صوتية

ملتقى جمع مرئية - مسموعة

(أ) سنرى كيف أن الرسالة يتم إرسالها بصورة مباشرة وفورية عن طريق المتلقى فى المسرح أكثر مما يحدث عن طريق القارئ .

(ب) لا توجد مسافة (بعد) بين الإصدار (مصدر (٢)) والمتلقى (مع عودته إلى المصدر)، كما لا يوجد تأمل ولا " استدعاء "؛ فالنجاح أو الفشل يتم فوراً. هذه

الفورية مرتبطة باللمح الثالث من الاتصال المسرحي وهو كونه فورياً وعابراً. فليس ثمة آثار للعرض ولا إمكانية عودته أو إعادته. فإنه على النقيض من ذلك، قد صيغ لكى يحظى بإعجاب المعاصرين وهم أكثر ميلاً إلى تعددية العمل الفني وافتتاحه، مع ترك المهمة للمتلقى لكى يهذب ويشذب ويجمع ويكمل ما من طبيعته التشعب وعدم التمام. إن من الصعب على المرء، بل من الظلم، أن ينكر الدور الذى يقوم به، فى مجال تشكيل الرسالة المسرحية، كل من مهندس الإضاءة ومصمم الديكور، وكذا عامل الماكياج أيضاً.

٣٠٢ المسرح والاتصال .

مع أن "موتان" ينكر على المسرح أية وظيفة اتصالية، فإننا على النقيض من ذلك، نعد العرض عملاً اتصالياً بكل ما يحمل هذا اللفظ من معنى، ومن ثم فإننا سنتعامل مع لفظ الرسالة بأوسع معانيه، بما فى ذلك معنى الرسالة الفنية. وحينما نتحدث عن الرمز المسرحى، فإننا سننظر إلى الرمز، ليس باعتباره رمزاً بالمعنى الدارج للفظ، وإنما أيضاً باعتباره "مثيراً" Stimulus لا ينتج تأثيرات معرفية وفكرية وحسب، وإنما ردود أفعال عاطفية و/ أو مادية (جسدية) .

ومع ذلك فنحن لا نجهل أن العرض هو أيضاً حدث اجتماعى ثقافى يجرى فى إطار سياسة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية؛ ومع أنه ليس من هدفنا أو مقصودنا أخذ هذا الجانب فى الاعتبار، فسوف نرى أنه حاسم فى مجال تشكيل الرموز ومغزى العرض.

٣٠٣ حول مفهوم دلالي للعرض .

يمثل هذا المفهوم فى رفضه التجريبية التلقائية و الإيحائية التى كانت سائدة حتى اليوم، فى مجال إدراك المعانى. ومن ثم يدخل فى هذا المفهوم "كل جهد ناتج عن هذا الإدراك ويهدف إلى ترقيم وتسمية وإحصاء وتصنيف، وحدات المعنى بطريقة موضوعية

منهجية، ووضعها في مجموعات من كل حجم" (١)

أما نحن، فنرى في الدلالية المسرحية، حتى البدائية منها، مجهوداً يبذل في سبيل الخروج من الذوق الشخصي وإضفاء شيء من النظام في الفوضى العجيبة التي تسود القرن العشرين من خلال الأشكال المسرحية المختلفة .

وإذا لم يكن في مقدورنا أن نلغى العنصر الشخصي في الممارسة الفنية، فمن المناسب أن نضعه في مكانه، أن نعرف أين يجد مكانه (الجمالي و/ أو الأيديولوجي).

إن مهمة الدلالية المسرحية ليست في إضفاء معان على الرموز كما قد يعتقد البعض (فالرموز لها دائماً معنى أو عدة معان مادامت هي موجودة لذلك، إذا جاز هذا التعبير)، ولا في الإشارة إلى معاني الرموز الأكثر شيوعاً (إن ما يتمتع به مؤرخو المسرح من رهافة حس تكفي لذلك) إنما مهمة الدلالية المسرحية على النقيض من ذلك، إنها تتمثل في طرح النشاط المسرحي بوصفه شكلاً لنظم رموز لا تقدم معان إلا من خلال علاقات بعضها ببعض الآخر. فمهمة الدلالية المسرحية ليست في عزل الرموز بقدر ما هي في تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشرها .

١٠٣ . مفهوم الرمز في العرض المسرحي.

إن التعريف الذي أطلقه "دى سوسير" على الرمز (التحاد بين دال ومدلول) يفترض أن المعنى يتشكل داخل الشكل اللغوي وبواسطته. ومن ثم نرى أن تطبيق مفهوم الرموز على مظاهر ذات دلالات، مظاهر غير لغوية (أو ليست لغوية فقط)، هذا التطبيق استنتاج تمصيل حاصل. استنتاج شائع في اللغة الدارجة حيث الرمز يشير عادة إلى "شيء موجود ليمثل شيئاً آخر" (أنظر: جرياس، قاموس، مادة "رمز") من هذا

(١) آنا هينو، مضاربات الدلالية، ص ١٧ .

المفهوم، فإن النقد المسرحي يتحدث دائماً عن "رمز" بوصفه تمثيلاً أو إنشاءً تشبهيًا لحقيقة "أخرى" (مغايرة).

إن الصعوبة الحقيقية في مفهوم الرمز في العرض المسرحي تتمثل في استحالة عزل الرمز كما هو، أي بوصفه حداً أدنى من رمز هو وحدة دلالية. إن أي عنصر في العرض ولو كان ضئيلاً، هو جزء في مجموع يستخدم قنوات مختلفة (بصرية، سمعية) ويصدر عن مصادر مختلفة (الضوء، الفضاء، الديكور، الممثلين، الموسيقيين، إلخ).

إن المحاولة التي قام بها كوزان (Kowzan) (١) في عزل حد أدنى من الرمز المسرحي قد باءت بالفشل، لأسباب عديدة ووجيهة، أولها اختلاف الفترة الزمنية التي تستغرقها الرموز (بعضها يستمر طوال العرض، والبعض الآخر لا يزيد على اللحظة التي يستغرقها نطق كلمه واحدة، أو إشارة عابرة) إن عزل الرمز المسرحي على هذا النحو لا يعطي الفرصة لدلالة حقيقية للعرض الذي يطرح مزيجاً دالياً لعناصر العرض.

من بين الصعوبات التي تعترض أي عزل للرمز المسرحي أن الرمز المسرحي لن يكون له معنى في حد ذاته؛ فليست هناك "مفاتيح أجلام" يمكن تطبيقها على عناصر العرض كما لا توجد مثل هذه المفاتيح في مجال قراءة الأحلام.

إن الرمز لا يكتسب معناه إلا من خلال علاقته بالرموز الأخرى، فوجود أدوات الطعام فوق مائدة لا "يعنى" بالضرورة عرضاً طبعياً، ولا حتى الاستعداد لتناول الطعام. كما أن وجود أبواب عديدة في فضاء مسرحي لا يعنى بالضرورة الانفتاح، بل على العكس، يمكن أن يعنى انغلاق الفضاء.

(١) كوزان، ص ١٧١ وما بعدها

٢٠٣ . حول إمكانية تصنيف رموز العرض: الدال .

يمكن أن نقسم أو نصنف الرموز المسرحية ونجعل منها على سبيل المثال طبولوجيا مركبة ومفصلة على نحو ما فعل "كوزان" الذي قام بتصنيف الرموز المسرحية إلى ثلاث عشرة مجموعة صفري موزعة على خمس مجموعات كبرى، المجموعات الثلاث الأولى منها "تتعلق مباشرة بالمثل" (الكلمة - مقام الصوت، الإيماء - الإشارة - الحركة، الماكياج - التفسيرية - الملابس) والأخيرتان هما (الأكسسوارات - الديكور - الإضاءة، الموسيقى - الأصوات المصاحبة) .

إن تمييز الرموز التي قوامها الممثل و الرموز التي تحدد الفضاء شئ مهم، و سنعود إليه فيما بعد؛ ولكننا قد نحاول القيام بطرائق أخرى للتصنيف. فنجعل للقناة أو ما يطلق عليه "هيلمسليف" Hjelmslev "مادة التعبير"، يمكننا أن نميز الرموز ذات القناة الصوتية (الكلام والموسيقى والأصوات) من الرموز ذات القناة المرئية (الملابس والديكور والحركة، إلخ.)

ومن وجهة نظر أكثر دقة، ومن ناحية "جوهر التعبير" يمكن أن نميز:

من ناحية	من ناحية أخرى
- الأصوات - الضوضاء	- الرموز الجسدية والحركية
- الموسيقى	- الملابس
- الكلام	- الأشياء

- الديكور، الإضاءة، إلخ. (١٩)

هذه الرموز نفسها صيغت من وجهة النظر الشكلية، فهناك "أشكال" لرموز الملابس. وهذه الرموز يتم إدراكها من خلال تعددية في الشفرات المختلفة، الشفرة اللغوية

ليست سوى جزء منها. وسوف نحاول أن نرى كيف أنه في معظم الحالات تكون الشفرة اللغوية (الكلمة، كلمة الحوار أو كلمة المخرج) هي التي تشكل المنظور- في معظم الحالات إن لم يكن في جميع الحالات (حيث المسرح في هذه النقطة يختلف عن غيره من الفنون الاستعراضية كالرقص أو الأداء الصامت).

حول هذه التعددية في الشفرات، لم يوضع أحد هنا الاختلاف كما أوضحه "رولان بارت" حينما قال "نحن نتلقى في الوقت ذاته كما هائلا من المعلومات، تعددية إعلامية حقيقية." (مقالات نقدية، ص ٢٥٨-٢٥٩).

هذه التعددية هي التي تمنعنا من أن نرى في العرض المسرحي نظاماً من الرموز قناته أو عماده واحد لا يتغير، على النقيض من ذلك، فالسينما نظام من الصور المتحركة عماده الفيلم. ولكن في العرض المسرحي القنوات والشفرات متعددة.

٣٠٣ حول دلالية للرمز المسرحي.

١٠٣٠٣. التسمية والتوصيف:

وتتضاعف الصعوبات ليس بالنظر إلى تعددية الدال، وإنما بالنظر إلى مدلول الرمز. هل يمكن أن نقول إن الرمز المسرحي المعزول له مدلول بالمعنى الصحيح؟ إن الشيء المسرحي، مثلاً (كرسي، ثوب) يمكن أن يكون له اسم في حالة إمكان تسميته؛ فيقال عنه "هذا حجر" أو "قبعة". أما "الرمز الرئيسي"، أي الرجل، الممثل أو الممثلة، فهل يمكن أن نقول عنه إن له "مدلولاً"؟ كل ما هنالك أننا يمكن أن نسميه، فنقول هذا رجل أو امرأة أو هذا فلان (إذا كان له اسم).

ولكننا لا نستطيع بمعنى الكلمة، أن نخلق عليه معنى. وبعبارة أخرى، الرمز المسرحي لا يمكن أن يترجم إلى لغة أخرى. إن معنى الرمز المسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين غيره من الرموز المسرحية.

إن توصيف الرمز لا يتم بمجرد تسميته بسبب علاقته بغيره من الرموز؛ فحينما يتم تعرّكه وتسميته ، يصبح فى كلية الرمز (دال زائد مدلول) دالاً لرمز آخر؛ وتعتبر آخر؛ فإن الوجود المسرحى لمرأة أو لشخصية "أرلكان" (وهى رموز أدركها المتفرج) يصبح رمزاً لشيء آخر، يعنى شيئاً آخر بمعنى الكلمة. وهذا ما أشار إليه "بارت" حينما تحدث عن التوصيف فى الرسالة المسرحية. فهذا الممثل الشخصية، فى زى رجل الدين من عصر معين، هو رمز (مدلول: رجل كنيسة من القرن السادس عشر) يصبح، بوصفه هذا، دالاً لمدلول مثل "الكنيسة الجائرة" أو "عصر الظلام" أو "الجو الدينى" أو "التقوى".

إن من يتحدث عن الدلالية لابد أن يأخذ فى الاعتبار عملية التلقى.

حينما نشاهد فوق المنصة منضدة معدة أو شخصاً يحمل تاجاً، لن نقول لأنفسنا هذه منضدة معدة فقط إلخ، وإنما أيضاً "هذه وجبة أو وليمة"، "هذا ملك". إن وظيفة التعرف لا تكتفى بتحديد هوية المدلول الفورى للرمز، ولكنها ترتبط برموز أخرى لكى تضفى عليه معنى. إننا فى هذا الصدد يمكن أن نتحدث عن ازدواجية الرمز فى المسرح. على مستوى التسمية فقط (من التعرف المباشر للمدلول إلى الرمز المسرحى) فإن مدلول الرمز يكون مزدوجاً:

أ - ما نراه حينما نراه، مثلاً ممثل فوق منصة، رجل أو امرأة (اسمه فى الواقع فلان).

ب - نرى أيضاً اسم الرمز داخل إطار الوهم المسرحى: فهذه "لينى ماكيت" أو هذا "العرش الملكى".

ومن ثم كانت الطبيعة المركبة أو المعقدة لتعرف الرمز: إن مجرد عصا مسرحية يمكن أن تمثل صولجان الملك.

إذن، فى الحدود التى نستطيع فيها أن نتحدث عن معنى للرمز المسرحى، يمكن أن نخلص إلى الآتى:

١- أن هذا المعنى مزدوج.

٢- أنه يأتى مصحوباً بدلالات أخرى (مزدوجة).

٣- أننا لا يمكن أن نستفد معطيات التوصيف.

٢٠٣٠٣ / الرمز وما يعنيه .

إن المسرح بوصفه مجموعاً كلياً ذا معنى أو دلالة، يمكن أن ننظر إليه فى ضوء ملاحظتين متكاملتين:

أ- المسرح يطرح رسالة مركبة (أو سلسلة من الرسائل) يمكن إدراكها مباشرة عن طريق الكلمة أو الرسائل السمعية والبصرية، يحكى قصة، أو يعرض أحكاماً، أو قضية نفسية أو سياسية. فهو إذا جاز لنا التعبير يشتمل على مضمون فكري قابل للمصاغة لغوياً؛ فهذا شكسبير يحكى قصة الملوك، وهذا كورنىي يروى قصة مماثلة فى مسرحية "سورينا".

ب- المسرح ممارسة فنية ماثلة "هنا والآن" "huc et nuc" ووصفها هذا تطرح رسائل فنية بمعنى الكلمة، وتقدم عن طريق تشكيل الرموز والمثيرات، متعة جمالية (١)- والمتعة لا تصدر عن الرموز وإنما تصدر عن تشكيلها. إن الفستان الأحمر الجميل الحريري ذا الثنيات الرائعة لا يكون جميلاً على المنصة، كما يكون فى اللوحة، إلا من خلال علاقته بعناصر أخرى كلامية وغير كلامية.

(١) هناك ما تطلق عليه فن الشعر المسرحي.

بهذا المعنى، فإن كل رمز مسرحي له نفس القانون الذي ينظم أي رمز فني:

١- يطرح رسالة فكرية، يقول شيئاً من خلال العلاقة مع الرموز الأخرى.

٢- يعمل بوصفه مثيراً؛ فحركة الرعب التي تسيطر على الممثل تعكس الانفعال عند المشاهد.

٣- يشكل عنصراً داخل مجموع جمالي -ووصفه هذا -يساهم في متعة المتلقي، تماماً كأي رمز تصويري، أو أي لقطة سينمائية، أو أي جملة في قصيدة شعرية. وعلى ذلك يمكننا أن نصف الرمز المسرحي بأنه ثلاثي الأبعاد. وهذه الثلاثية البعدية لا ينفرد بها المسرح، ولكن لا ينبغي إهمالها؛ إن الرموز المادية في المسرح، رموز المنصة، تشكل جزءاً من التأثير الفني في المسرح؛ فلا يمكن النظر إليها بوصفها "وسائل تعبير" للنص، بل هي تشكل مجموعاً أو كلاً مستقلاً. إنها لا تجعل الأدب أو الكلام شيئاً حياً، إنها تشكل "إنتاجاً" أو بتعبير مجازي، ولفظ أيسر، تشكل "نصاً". إن صعوبة الدلالية المسرحية تكمن في أنها مجموع من الرموز، وأن عبارة الرمز غير كافية لإدراك معناها والاحاطة بها.

٤- العرض بوصفه نصاً.

١٠٤ ج.ن

إن ما يطلق عليه "دي مارينيس" النص الاستعراضي، نفضل نحن أن نسميه العرض بوصفه نصاً (ج.ن). هذا المفهوم للنص مستعار من علم اللغة العام. وفي هذا الصدد نذكر ما جاء في صفحة ٣٩ من مقال بعنوان "النصية" لكل من جريماس Greimas و كورتيس Courtes ونصه: "النص المسرحي ينتظم من ناحيته مجموع لغات العرض (التنظيم، والحركية، وتأثيرات الإضاءة، إلخ) التي يلجأ إليها" (١) إن مثل هذا

(١) يذكر المؤلفان أن لفظي النص والحديث في هذه الحالة يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر للدلالة على الجوانب غير اللغوية في العرض.

المفهوم يتيح لنا كيفية إدراك أن النص المنطوق (الشفرة اللفوية) جزء من النص العام. إذا طبقنا على هذا النص المنطوق القوانين الخاصة به، ونظرنا إليه من خلال علاقاته الدقيقة بالنصوص المسرحية الأخرى. وهكذا، فإن أحداث الشخصية تمثل جزءاً مما يمكن أن نطلق عليه الممثل بوصفه نصاً، بوصفه مزيجاً من ملامح متصلة وفي حالة تحول دائم.

٢٠٤ مفهوم التغير.

١٠٢٠٤

حينما نقوم بتحليل عنصر من العرض، ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصراً نصياً على علاقة بعناصر نصية أخرى، سواء كانت هذه العلاقة علاقة استمرار أو انقطاع، كولاغ- مونتاج. وهذا يوضح لنا كيفية تحليل أى عنصر من نص باعتباره عنصراً نصياً لغوياً في عرضه على محورين، المحور الجمعى أو محور البدائل، والمحور التحليلي أو محور الضم.

حينما يقوم مخرج باختيار ممثل "أ" فإنه يدخل في نظامه المجموع الدلالي "أ" الذى سيتمزج بالمجموعات الأخرى: ب، ج، د، على المحور الجمعى.

ومن البدهى للجميع أن إحلال "أ" محل "أ" سيغير من مجموع النص النصى أو بمعنى أصح النص المسرحى. وهكذا نرى أن تغييراً أو تغييرين، لا أهمية لهما فى الظاهر، فى التوزيع، يمكن أن يغيرا العرض فى مجموعه.

وكما سنرى، فى داخل المجموع "أ"، يمكن أن نقوم بتحليل مختلف عناصر التشكيل النصى لإحدى الشخصيات؛ فأى تغيير يتناول أحد العناصر، الملابس مثلاً، لا يؤدى إلى تغيير فى نظام الأضداد الدلالية وحسب، ولكنه يؤثر فى بقية وحدات النص أو الكل.

منذ اللحظة التي ننظر فيها إلى العرض باعتباره نصاً، يمكن أن نستخلص الإجراءات، المستخدمة في قراءة النص الأدبي، أن ننظر إلى الرموز باعتبارها عناصر في الرسالة البيانية للعرض المسرحي. في هذه اللحظة يعود السؤال عما إذا كان ينبغي أن ننظر إلى العرض المسرحي بوصفه نصاً فريداً أو مجموعة من النصوص المنفصلة تربطها علاقات. هذا العرض الأخير هو الأصلح في إطار الأشكال المسرحية الحديثة. وبذلك يمكننا أن نعتبر أن الرموز التي تشغل الفضاءات المنصية (الأشياء مثلاً) تشكل (مجموعاً من الرسائل) يمكن لنا أن نقوم بتحليله من هذا المنطلق، في حين أن الممثل ينتج نصاً آخر، يتم طرحه مع النص السابق، من خلال قيامه بالتعامل مع الأشياء على سبيل المثال.

إن العرض بوصفه نصاً (ع.ن) سوف ننظر إليه كمزيج من النصوص. نحن لا نخفي الصعوبات النظرية والعملية التي تكمن وراء هذه النظرة. فإن النص المنصى الذي يطرحه الممثل، يمكن أن تطرأ عليه تغييرات بسبب الإضاءة أو بسبب وجود نص منصى آخر، عن طريق الممثل زميله. غير أن الفرض القائل بتعدد النصوص المطروحة لا يأخذ في الاعتبار سوى إمكانية فهم كلية العرض، ليس من خلال مزج الشفرات، وإنما من خلال قراءتها منعزلة، متوافقة أو متباينة. كأنما النص المنصى قد كلف به سلسلة من المنتجين المختلفين: ممثل، وسينوجراف، ومهندس إضاءة، يقوم كل منهم بصياغة النص الخاص به، بينما النص الكلي يهيمن عليه أو ينتجه المخرج.

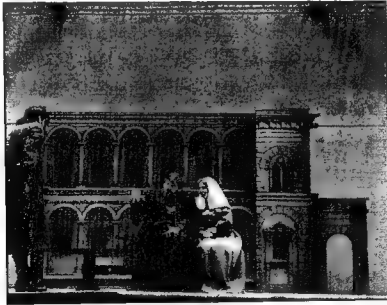
إن النظرية التي تقول بالنصوص المختلفة ذي الوحدة التي تساعدنا في فهم الممارسة العملية للمسرح، بصعوباتها النوعية التي تنشأ من طرح النصوص المختلفة.

كذلك فهي النظرية الوحيدة التي تسمح بفهم وإدراك "الأهمية الحاسمة للنص المكتوب" ومنتجه، بوصفه وسيطاً محتملاً، موحداً لمختلف نصوص العرض.

٣٠٤ التركيب النحوي والبلاغة في (عـن)

يمكننا إذن داخل سلسلة النصوص المصغرة المنتجة، أن نقوم بتحليل أحداث تراكيبية وبلاغية. من ذلك على سبيل المثال، الآلة في مسرحية "العمل المنزلي" وردت باعتبارها النشاط الذي تقوم به "ويللى"، وفي ذات الوقت كفاية عن خضوعها الاجتماعي أو سجنها "في المنزل".

وبالمثل، منذ اللحظة التي ننظر فيها إلى الرموز المنتجة عن طريق ممثل باعتبارها، في مجموعها، نصاً مشكلاً، فإن هذا النص يمكن قراءته وفقاً لثلاث "وطائف": معجم، تراكيب نحوية، بلاغة. إن الممثل يمكن أن يظهر لنا باعتباره فاعل هذا الحدث أو ذلك، أداؤه مكون من معجم حركي معين؛ ثم إن كل حركة من حركاته هي كناية مثلاً عن عمل أو موقف عاطفي، في حين أن الماكياج يمكن أن يكون تعبيراً عن مدلول



برتولت برخت، حياة جاليليو، إخراج ستردهار بيكولو تياترو ميلانو، ١٩٦١،
القصر - السجن علي طريقة بيراندزي

رمزى. (١) كذلك فإن الرموز المجازية يمكن أن تبدو رموزاً لشيء آخر فى نص آخر، الماكياج نفسه يمكن أن يكون له معناه فى إطار التكوين فى لوحة منظورة . وعلى شاكلة أى نص مركب، فإن نص أو نصوص العرض يمكن أن تكون موضوعاً لقراءات شاعرية مختلفة.

٤٠٤ • النتيجة :

أ- يتبين لنا كيف أنه من الصعب، وفى معظم الأحيان يكون عقيماً، أن نتناول العرض المسرحى طبقاً لمعناه أو مدلوله (الفلسفى، أو الايديولوجى، أو الأخلاقى أو السياسى)؛ مع أن مثل هذه القراءات يكون واردة فى النص. لكنها ليست الوحيدة كما أنها لا تكون المهيمنة. وإذا كان (ع.ن) ذا مضمون فلسفى، فكرى، سياسى، فلأنه قبل كل شيء نص مركب.

ب- كيف أن تعددية القراءات المحتملة تقتضى تعددية الاستثمار المحتملة من جانب المتفرج، وأيضاً الشراء اللاتهاى للعرض "الجيد".

ج- المتفرج يمكن أن يضل، لكنه يهتدى حينما يكون المخرج، إذا جاز لنا التعبير، قد نسق بين الشفرات محافظاً على ما فيها من توافق وتنافر.

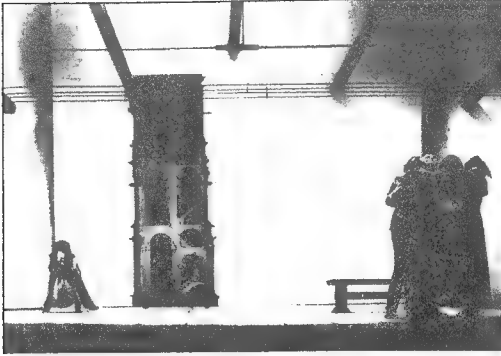
مثال على ذلك، فى عرض مسرحية جاليليو لبرخت من إخراج ستريهلر (انظر الصور ص ٣٣ . ٣٥). تمثل اللوحات أول الأمر قراءة جمالية من منطلق بعض الذكريات أو التذاعيات الثقافية؛ وهكذا من خلال أسلوب معمارى رأسى (القصر-السجن على طريقة بيرانديزى) والذى يمثل خلفية المشهد، تتوسل ابنة جاليليو إليه ليتردد عن اعتقاده (يعنى خلاصه) على حين أن فريق الحواريين يرجو أن يلزم الصمت باسم الحقيقة العلمية. المجموعتان المتعارضتان تشكلان فى ذات الوقت لوحة جمالية مكونة من

(١) مثال ذلك الشفاء السمراء الضاربة إلى السواد فى المسرحية فهى ترمز للموت.

مراجعتها الثقافية المتعددة وبتشكيلها المنظورى المستمر بما يكفى لكى يراه المتفرج و"يلوقه"، ومجموع دلالى يمكن لنا أن"نترجم"معطياته فى تزامنها وتتابعها؛ على حين نرجو ألا يرتد جاليليو، نرى ابنته وحدها على الأرض محطمة، والحواريين متحدين كأنما يطلقون صيحة الفرح. وهكذا نرى كيفية قراءة العرض العظيم فى "جميع الاتجاهات". إن هدف الدلالية المسرحية هو فرز مختلف مستويات القراءة المحتملة وتبيان ظهورها. (١)

٥. إن العرض المسرحى وهو فى ذات الوقت كل نص^٥ وطرح لنصوص صغرى، يمكن، بل ينبغى أن يتم تحليله. وبعبارة أخرى، من الضرورى القيام بعزل مستويات التحليل.

(١) وهكذا، فإن عرض مسرحية "جاليليو" لا يحيل المتفرج إلى هذه النماذج الثقافية لأسباب جمالية وحسب، وإنما يحيلها بالتحديد إلى لحظة معينة فى التاريخ، نجد فيها مفهوم العصور الوسطى ومفهوم العصور الحديثه يترددان فى نبض غريب. إن فن التصوير فى أواخر القرن الرابع عشر يفرض فى الوقت نفسه صورة مسيحية (نسبة إلى السيد المسيح)، فجاليليو الذى لا يبدو للعيان يصبح المسيح المسوخ فى عملية صلب لن تتم، فى حين أن المفهوم الوجدوى للعالم يتعظم فالقديسات والحواريون بدلا من أن يتوحدوا فى "الألم" الواحد، نجدهم متفرقين بصورة واضحة، فما هو عظمة ووقاء بالنسبة للبعض، ضياع وخسران بالنسبة للآخرين.



برنولت برخت ، حياة جاليليو ، إخراج ستريهار بيكولو تياترو ميلانو ، ١٩٦٢
مشهد الردة

١٠٥ / المستوى الاستدلالي.

إن العرض النصي (ع.ن)، وقد اعتبرناه نصاً، أى حديثاً أو سلسلة من الأحاديث (١) يمكن تحليله بوصفه خريطة أو خرائط من الرموز وبشكل متزامن في جوهره؛ ونحن هنا بصدد إبراز وحدات مركبة كما أشرنا إلى ذلك، وبالتالي فسنعتبر النص حقيقة مركبة، ولكننا سنمارس على هذه الحقيقة المركبة تشريحات رأسية. وبذلك، فإن الصور الفوتوجرافية في العرض تتيح لنا أن نحدد مستوى استدلاليا قابلاً للتحليل.

(١) انظر فيما بعد : "حديث المثل".

٢٠٥ • المستوى القصصي.

وعلى العكس، فمن الضروري القيام بعزل للوحدات، على المستوى الزمني أو التاريخي وتعبير آخر، القيام بعمل تقسيم نصي بحيث يسمح بتحديد طريقة أو عدة طرق من الطرح في (ع.ن) لقطات كبيرة. إن الرموز لها تطور زمني يحدد مساراً يمكن أن نأخذه في الاعتبار (١). والرموز تنتظم في أنماط من السرد، فهذا الرمز من الرموز له تاريخ على المنصة، وربما على هذا المستوى، يمكننا أن نكشف عن وجود أساطير، أو بتعبير آخر، أنماط من السرد.

٣٠٥ • المستوى الدلالي؛

كل رمز نجد في مقابله تشكيلا من العناصر ذات المعنى (مدلولات) أو وحدات صغرى من المعاني؛ تاج من الكرتون مثلاً يفترض معنى الملكية بالإضافة إلى معنى الهزء أو السخرية. (ملكية كرنفالية) (٢). وعلى ذلك فإن جميع عناصر العرض المسرحي تعمل في علاقة بعضها مع البعض الآخر، وبصورة معارضة لكل واحد من الشخصيات والأشياء. ومن المهم أن نحدد جزئ المعنى أو جزئيات المعنى المعارضة التي تميزها عن غيرها وتكون بصدد تشكيل ثنائيات ذات معان، فمثلاً ما هو جزئ المعنى الذي سوف يجعل "ألسست" على النقيض من جميع الشخصوس التي تحيط به وملاحظهم المميزة (جزئيات المعنى) واحدة (٣).

(١) مثال ذلك في مسرحية "الرأس الذهبية" لكلوديل حيث قام الجنود بعرض مجموعات من العروش تتضاءل باضطراب حتى يبلغ حجم آخرها عروسة أطفال.

(٢) انظر فيما بعد ص ١٣٦ وما بعدها.

(٣) هذا هو السؤال الرئيسي الذي يوجه إلى المخرج: ما جزئيات المعنى المحتملة؟

إن أكبر خطأ يقع فيه الإخراج يكمن بالذات فى عدم مراعاة مستوى جزئيات المعنى وعدم إبرازها، فى حين أنها هى التى ستحدد الصراعات المنصية. ولذلك، فى بعض الأحيان، حتى لو كان العرض عظيماً على المستوى الشكلى، فإنه يبدو غامضاً.

٤٠٥ . خاتمة

فيما وراء الوصف "الوضعى"، مع خلط جميع مستويات الرموز، من الضروري اللجوء إلى إجراءات وصفية، مع الأخذ فى الاعتبار مستويات تشكيل رموز ال(ع.ن). سنرى ذلك بخصوص عمل الممثل (المستوى الاستدلالي والمستوى القصصى والمستوى الدلالي لهذا العمل) مع التسليم، بطبيعة الحال، بوجود اتصال بين المستويات. وهكذا فإن هذا الملمح الدلالي أو ذلك من ملامح الفضاء، يكون على علاقة بهذا الملمح الدلالي أو ذاك للممثل.

٦ - الفئات .

إن تحليل ال(ع.ن) ينبغى أن يبدأ من هذه المستويات (الاستدلالية والقصصية والدلالية)؛ والواقع أن حركة الرموز بين المستويات يجعل هذا المدخل عسيراً وقليل الوضوح "فى بداية الأمر"، من الأفضل البدء بهذه المجموعات النصية التى سبق تشكيلها، والتى تمثل فوق المنصة الفضاء والشئ، ، والتقسيم الزمنى والممثل؛ وانطلاقاً من هذه المجموعات المشكلة يمكننا الشروع فى إجراء تحليل بنظام المستوى.

سنقوم إذن بالتوالى بدراسة: الفضاء، والشئ، والممثل، فى محاولة لإعطاء لوحة للأشكال الأساسية الخاصة بالعرض المسرحى، ليس فى شكل تصنيف، وإنما فى شكل بعض الأسس الكبرى التشكيلية العلاقة بالفضاء، وأكثر من ذلك، العلاقة بالمتفرج.

يمكننا أن نقول إن كل عنصر من عناصر السـ(ع.ن) له نظامان:

أ - فهو عنصر من النص الكلى بالمعنى القابل للتحليل على المستويات الثلاثة التى سبق تحديدها.

ب- هو فى حد ذاته نص قابل للتحليل بوصفه كلا .

وهكذا ، فإن الفضاء يعد ، فى الوقت ذاته ، إبرازاً لظروف الكلمة الاستدلالية (والحدث Action) ونصاً مستقلاً ، مشكلاً.

إننا نفضل دراسة عمل العرض المسرحى ومساره ، ومحاولة رسم طوبوغرافيا بل عدة طوبوغرافيات محتملة للأشكال المسرحية. يمكننا على سبيل المثال أن نميز الأشكال التى يكون العنصر اللقوى فيها حاسماً ، وأساسياً ، وحيث الحديث المنطوق هو أساس التشكيل ، عن الأشكال التى تكون فيها القصة والحدث هما هذا الأساس.

إن العلاقة بالمتفرج هى التى ستمثل النقطة الأخيرة فى عملنا: استقبال المتفرج لـ(ع.ن) والمسار الفنى والنفسانى لـ(ع.ن).

وقبل دراسة هذه الفئات ، سنحاول القيام بتحليل عدد من "السرايق" تخص أداء العرض ووظيفته.

٧٠ الأداء والوهم: نظام المرجع

نحن هنا لا نكتب عن شئ معين ،

وإنما بصدد هذا الشئ المعين نفسه

(بيكيت)

٠١٠٧ حضور- غياب.

إن الوظيفة الخاصة برموز العرض هي وظيفة مزدوجة. فالرمز المسرحي هو في ذات الوقت رمز لشيء آخر، يحيل إلى شيء ما في الواقع الذي يعنيه، وهو رمز في حد ذاته، عنصر في أداء، هو ممارسة عرضية، "رمز" بدون مدلول، مثل خطوة في رقصة، مثل جملة موسيقية.

إن المسرح ينتمي في الوقت ذاته إلى فنون الأداء الاستعراضى (الموسيقى، الرقص، إلخ) وإلى فنون عروض المحاكاة (التصوير، السينما). المجموعة الأولى من الفنون عمادها الجسم البشرى في علاقة أو بغير علاقة بألة تحقق له الاستمرارية أو الامتداد، إنها فنون تختص بالزمن، فنون تختص بالحضور الحى. هي كما هي. فهي لا تزعم أنها تحمل محل شيء آخر، أو أنها ممثلة لشيء غائب. أما الفنون الأخرى فهي فنون تقوم بتمثيل شيء غائب. اللوحة والفيلم هما أيضاً حاضران، ماثلان، لكنهما يمثلان وهماً، غياباً، عمادهما مادة مغايرة، فالتصوير ليس من جنس ما يمثله: فصورة الإنسان ليست جسداً، والصورة الفوتوغرافية عمادها الفيلم والشاشة. ومن المفهوم أن هذا التمييز ليس مطلقاً، وتخرج من نطاقه فنون مثل العمارة.

إذن فالمسرح ينتمي إلى هاتين الفئتين في الوقت ذاته: فرموز العرض المسرحي هي في ذات الوقت كيانات ماثلة، أداءات عرضية حاضرة ورمز لشيء آخر. واقع يعمل رمزاً، ذلك هو التعريف الدلالي للمسرح. إن الممثل هو في الوقت ذاته حضور رموز مادية، أنشطة يشاهدها المتفرج بشكل مباشر، وهو أيضاً معادل غياب، شخص خيالى، هو الشخصية؛ فهو في ذات الوقت الممثل فلان بجسده وصورته التى تعرض على الجمهور، ويوليوس قيصر، تلك الشخصية التاريخية المتوفاة، التى يحل محلها وهمياً. إن الممثل في ذات الوقت يحاكي أحدنا بشرية، ويقوم بها.

من ثم كانت الطبيعة المزدوجة الغريبة للرمز المسرحي، وإذا لم ننتبه وتمسك بهلنا التمييز الأساسى، خاطرنا بالوقوع فى كل أنواع التلبس والبلبلة فننسب إلى الممثل ما

بخص الشخصية، وبالذات لاتدرك جانب الابتكار فى الرمز المسرحى، نظامه المزدوج.

إن البلبلة سهلة مبسورة، بحيث إن المتفرج يقع فيها أو يعتقد ذلك . وكما سنرى، فإن الجانب الأداةى الاستعراضى للرمز وجانب المحاكاة فيه لا يتم تلقيهما فى وقت واحد فى حقيقة الأمر، وإنما فى صورة ذهاب وإياب أو تردد سريع؛ والأشكال المسرحية تتبنى صيغة مختلفة تختص بعلاقة كل منها بالآخر وطبيعة عملها بالنسبة للمتفرج، ومن ثم كانت بعض النتائج.

٢٠٧ • الدوال

من سمات الرمز المسرحى أنه "مماثل - مادي" فيما يعرضه. وبعبارة أخرى فإن صورة الإنسان تكون على المنصة إنسانا، وصورة الكرسي كرسيا. فالرمز المسرحى من جوهر العبارة التى يمثلها. وهو قانون عام ولكنه ليس مطلقا؛ فالكرسي يمكن أن نستبدله به تجريداً معيناً (حركة الممثل وهو يجلس فوق كرسي وهمي)؛ كذلك فإن المنزل يمكن أن يكون لوحة مصورة. وبعبارة أخرى، إلى الرمز الأساسى "المماثل - المادى" فيما يعرضه، أى الكائن البشرى، يمكن (ولكن ليس حتما) إضافة رموز "مغايرة - مادية" تكون مجرد مشيرات (أمبرتو إيكو) وتقوم بوظيفة اكسموارات كما تمثل حضور أشياء غائبة. تلك طبيعة الرمز المسرحى، المماثل - المادى الوحيد تقريبا، التى تسمح بهذه الوظيفة المزدوجة :

أ - عنصر من عناصر الأداء .

ب- صورة لعنصر من العالم الواقعى .

من ثم كانت صعوبة دلالة الرمز المسرحي وتركيبيته- فالرمز المسرحي ليس له مدلول قابل للتصور أو التحديد أكثر مما فى " تيمة" موسيقية أو حركة راقصة من الرقصات. إن الصوت الأَجَشُّ أو المبحوح لا يعنى شيئاً . أما الرمز الذى يمثله الصوت الأَجَشُّ، عن طريق عمل الممثل بصوته، يمكن أن يكون له مدلول: التعب. فيوصفه رمزاً وهمياً، يعنى "الشخصية فلان صوته أجش" مع مدلولاته السكر، العجز أو التقدم فى السن، التعب، إلخ. إن الكرسي على المنصة لا يعنى كرسيًا، إنه شئٌ للتمثيل بواسطة يقوم الممثل (أو لا يقوم) بعدد من التدريبات والتعاملات. أما بوصفه صورة أو أيقونة ، فهو يعنى كرسيًا داخل إطار وهم معين مثل كلمة كرسي فى نص (أدبى أو غير أدبى) مع سائر المدلولات المحتملة لكلمة "كرسي".

٤٠٧ مرجع الرمز :

من هذا المنظور يزداد فهمنا لما حاولنا قوله فى مكان آخر: من أن الرمز المسرحي هو فى حد ذاته مرجع نفسه. فالرمز المسرحي، بوصفه رمزاً "أدانياً استعراضياً" ليس بحاجة إلى مرجع، فهو لا يرجع أو يحيل إلا إلى نفسه. وقضية المرجع الخاص بالرمز هى من الناحية النظرية فى غاية الصعوبة. فنحن نعلم الخلاف القائم بين أنصار كل من دى "سوسير" الذين يستبعدون فكرة المرجع، وبين أنصار "بيرس" Peirce الذين يقولون بوجود علاقة مع حقيقة خارجية عن عالم الرمز.

إن صفة "المحاكاة" أو صفة "التصوير" فى الرمز المسرحي تمنعنا من أن نهمل بالكامل علاقة عالم الرمز مع عالم الواقع. إن مرجع الرمز المسرحي، وقد يبدو هذا مناقضاً لرأى بيير فولتز Pierre Voltz (١)، هو عالم المسرح. فعناصر جسم الممثل لا تحيلنا إلى شئ، آخر خارج المنصة فى عالم الواقع يكون مرجعاً له! وعليه فإن هذه

(١) انظر: بيير فولتز، العجيب فى المسرح.

الحركة تعرض لنا بوصفها حركة شخصية من الشخصيات، حركة تمثل شيئاً في عالم الواقع، ولكن هذا الشيء وهمي. وهكذا نجد أنفسنا في حالة ما يمكن أن نطلق عليها المرجع الخيالي. مرجع خيالي بصورة مضاعفة في المسرح، باعتبار أن الرمز يحيل، ليس إلى واقع في العالم المادي، وإنما إلى كل ما يمكن أن يخص هذا الرمز في "عالم المرجعية" (الثقافي، إلخ) للمتفرج.

هنا مع تحفظ يتمثل في أن الرمز المسرحي، الذي هو أيضاً عنصر مادي، يتضمن، بالإضافة إلى مرجعه الوهمي، مرجعاً مادياً هو الرمز نفسه. في النص الأدبي، أو المكتوب عرش ماكبث هو في ذات الوقت "لفظ عرش" وداخل القصة، العنصر الوهمي عرش ماكبث؛ ففي الأداء المنصّي كلاهما له ذات المرجع: العرش على المنصة.

صحيح أن رمز ماكبث يحيل إلى العرش الوهمي الذي يجلس عليه ملك يدعى ماكبث، ولكنه يحيل أيضاً إلى هذا الكرسي الحقيقي الذي يتمثل في العرش المادي فوق المنصة. إن رمز العرش - مفهومه المزدوج (اللفوي والوهمي) مرجعه العرش المنصّي. إنه من الممكن أن نقول أن الرمز المسرحي (اللفوي والوهمي) مرجعه هو الرمز الأدائي الاستعراضي. وهكذا ندرك ما يفرضه هذا الوضع على المتفرج الذي يجد نفسه في "لعبة مزدوجة" مستمرة تتعلق بالمرجعية، حيث كل رمز يحيل إلى العالم الوهمي الذي هو العالم الحقيقي المائل خارج المسرح (في الزمان والمكان)، لكنه في الوقت نفسه يحيل إلى العالم المنصّي وهو حاضر مادي، "هنا والآن" Hic et Nunc. في العرض المسرحي، يمكن أن يتم التركيز على جانب "المحاكاة - الوهم" للرمز - العرش (عرش محدد تاريخياً) أو على جانب الأداء الاستعراضي.

٥٠٧ الانتقال المزدوج لعناصر العرض المسرحي

النظام المزدوج للرموز، الأدائي والوهمي، يعكس بعض النتائج بالنسبة لسائر عناصر العرض. إن رموز الفضاء أو نظام الممثل والأشياء لها جميعاً هذا الانتماء المزدوج الذي لا نتفك نستخلص منه النتائج. إنها عالم مادي ملموس، عالم محدد

يمكننا أن نلمسه أو نحس به (إذا كان هذا مسموحاً، لكنه غير مسموح) لكنها تشكل في الوقت نفسه عالماً من الوهم كأي عالم آخر من الوهم؛ إنها تستدعي "غياباً"، والمتفرج لا ينفك يتعجب ويستمتع من مس وهمه الذاتي.

إن جانب الوهم يحيل بصفة دائمة إلى الواقع المنصى كما يحيل إلى مرجعه، والواقع المنصى لا ينفك يكتسب المعاني تحت بصر المتفرج - يجدد مدلولاته بواسطته.

وهذا ما سنراه بصورة أفضل حينما نتعرض لتحليل عمل المتفرج نفسه في عملية العرض، وبتعبير آخر، حينما نتعرض لتحليل عملية تلقى الرمز المسرحي (ر.م).

٦٠٧ المرجعية المتعددة للرمز المسرحي؛

الملاحظ أن الرمز المسرحي ليس فقط يمكن أن يكون له مرجعان: هو نفسه بصفته واقعاً (أدائياً)، ومرجع وهمي في مكان ما من عالم الواقع أو في خيال المتفرج، ولكنه (الرمز المسرحي) يلعب بين هذه المراجع المختلفة، كما أن المرجع الوهمي من المستبعد أن يكون واحداً أو وحيداً.

إذا كان الكرسي فوق المنصة يحيل إلى نفسه بوصفه عنصراً من عالم الواقع، ولكن أيضاً يحيل إلى الكرسي الذي يجلس فوقه كليبواترا، فإن الكرسي المنصى المادي يمكن ألا يكون مرجعه "دكة" قديمة، ولكنه على سبيل المثال يمكن أن يكون صورة (أيقونة) كرسي في خمار. إن مرجعية مزدوجة تجمع بين الكرسي "العتيق" (الوهمي) والكرسي الخاص بالخمارة. يمكننا كذلك أن نتصور، بطريقة عكسية، أن الكرسي المنصى مرجعه هو الكلمة التي تشير إليه داخل الحوار. وبذلك فإن الواقع الذي يحيل إليه الرمز يكون إذن هو الواقع اللغوي الذي يعد الشيء المنصى رمزا له، أي المعادل له. إن كرسيًا معزولاً يشير مقدماً إلى عبارة: "خذ كرسيًا، يا سيّنا". في هذا العرض الكلاسيكي، ليس من المستحيل أن نعتبر أن الواقع (الأداء) هو الكلمة، وأن الرمز المنصى هو ما يصوره. هنا أيضاً، لا يمكننا أن نتحدث عن الترجمة؛ فالكرسي المنصى لا يترجم في لغة أخرى كلمة كرسي، لكن الكرسي، على المستوى الأدائي، هو عنصر التمثيل الذي يصبح رمزا

"للواقع وحده، الحديث الكلاسيكي" من هذا المنظور وفي العرض الكلاسيكي، ندرك أن الرمز "المادى" ثانوى واحتمالى بالنسبة "لمرجعيته" ("مرجعه")، عالم الحديث.

وعلى العكس، كلمة كرسى، كما رأينا، مرجعها هو الكرسى المنصى؛ ومن ثم كانت إمكانية نوع من القراءة المعكوسة والمتبادلة. إن الكلمة (وهذا هو المنهج التقليدى) تستدعى "الشيء" - المرجع "فوق المنصة".

٨ • شفافية الرمز المسرحي وكثافته .

لقد تم تطبيق صورة الشفافية أولاً على الرمز اللغوى؛ لكنها تختص أكثر بالشيء المنصى، إنها صفة الشيء الذى لا يرى ، بالنسبة للشيء الذى يرى، فالكثيف هو الذى يتوقف عنده الضوء بالنسبة لما يخترقه الضوء. والكثيف ليس هو المظلم، بل هو إلى حد ما نقيضه.

١٠٨ • الكلمة المسرحية

المسرح كلمة، ونعنى بالكلمة مجموع الرموز المنصية التى ينتجها شخص (كلمات- حركات- استعمال شيء)، أى رمز تشكل موضوع عبارة، كذلك الرموز الأخرى (غير اللغوية) للعرض؛ هى أيضاً "أقوال". إذن، الرموز المسرحية، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، هى كلمة، أى الطرح المادى "البرجماتى" لإحدى "اللغات". لذلك من الضرورى أن نستوضح نظام الكلمة المسرحية.

إذا سلمنا بفروض "أوستان" المتعلقة بأداء اللغة (وهذه الفروض مفيدة جداً بخصوص اللغة المسرحية) نقول إن الأداء "أنا أمثل" يعد ضمناً فى أصل أى أداء مسرحى (حركة أو كلمة).

وإذا رجعنا إلى تحليلات "أوستان" والإيضاحات التى قام بها "ريكانتى" لهذه التحليلات وجدنا أن كل تعبير (١) مسبوق بصيغة ضمنية أو تصريحية تحدد "تعلقه"

(١) المقصود هنا أى أداء منصى .

بالعالم المادى الذى يلقى فيه مع الملابس المحيطة. وإذا أخذنا مثالا على ذلك الأداء النموذجى المتمثل فى الحلف الذى يطلب من الشاهد قبل أن يؤدى شهادته: "قل كل الحقيقة.... - أقسم على ذلك " ، فإن جميع كلمات الشهادة يمكن أن تكون على هذا النحو: (أقسم أن) (يأتى بعد ذلك التعبير عن المؤكد بالشهادة والقسم)؛ "توجد سيارات فى الشارع" (أؤكد أنه توجد سيارات فى الشارع)، (أقسم أنتى) "شاهدت الجريمة".

١٠١٠٨ أنا أمثل

يمكننا القول بأن فى المسرح، وهذا يكاد يكون أمرا بديهيا، الكلمة (اللغوية أو غير اللغوية) تمثيل؛ ويعنى آخر تبدو سائبة أو متحررة من علاقتها بالواقع، من هذا التعلق بالعالم المادى الذى يمثل الأدائية (٣"لهامش")

إن الأدائية فى الكلمة المسرحية لا تعمل إذن إلا داخل التعبير الخيالى الخاص بالكلمة الوهمية: فإن صاح الممثل قائلا "أنا أموت!" فهو لا يؤكد أنه هو نفسه يموت، ولكنه يؤكد أن الشخصية تقول إنها تموت. وهو شئ واضح لا يقبل نقاشا؛ ولكن هذا لا يفسر النظام الخاص بالكلمة المسرحية. فالحقيقة أنه إذا كان التعبير الأدائى " أنا أقسم " يؤكد العلاقة بين الكلمة والواقع، فهناك تعبير " أدائى هامشى " داخل الكلمة المسرحية: إن أنا أمثل " تؤكد وظيفة مخالفة تماما لوظيفة " أنا أقسم " ، وتفصل بين الكلمة وبين الواقع ، تضع بينهما فاصلا ؛ إن العبارة الأدائية " أنا أمثل " تشكل الانشطار المسرحى الذى لانفك نرى آثاره على الممثل وعلى المتفرج (٢) .

(١) ريكانتى، الشفافية والتعبير، الناشر سوى، ١٩٧٩.

(٢) فى ثلاثية الاصطياف لجولونى ، هل كانت جاتشينا فى آخر الفصل الثانى تتحدث باسمها أم باسم الممثلة ؟ هل كان حديثها حديث المرأة أم حديث النور الوهمى . إن المسرح هنا يغمض ويبههم .

من الممكن أن نقوم بتحليل عبارة " أنا أمثل " هذه التي تسبق كل أداء مسرحي، بوصفها " هامشا أدائيا " وفرضا ضمينا يشكل مجموع الحديث المسرحي . وفي الحالتين ، فإن ما يميز عبارة " أنا أمثل " أنها ليست لها صياغة ممكنة : إن " أنا أمثل "، مثل " أنا أكذب " عبارة لا تقال مادمت وأنا أقول " أنا أمثل " أوكد أنني لا أوكد.

٢٠١. أنا وأنا

إن تحليل " أنا أمثل " بوصفها هامشا أدائيا يتيح لنا أولا أن ندرك الأساس اللغوي للإتكار (أنا أمثل = أوكد أن ما أقوله تمثيل) ، ثم كيف يعمل الصوتان المتحدان داخل صوت الممثل : أنا (١) أمثل أن أنا (٢) .

إن أنا (١) (الممثل) يثبت (بالتمثيل) أن أنا (٢) (الشخصية) يعمل أو يقول شيئا ما . إن المسرح ، عن طريق هذا الشرط أو الانشقاق لـ (أنا) يعلن عن نفسه ، مؤكداً الفصل بين المنصة والوهم ، بين صوت الممثل وصوت الشخصية ، بين أنا (١) وأنا (٢) ، اللذين لا يمكن مطابقتها ، ولكنهما مائلان معاً في الفم نفسه. إن " أنا أمثل " = أنا (١) أوكد أن أنا (١) ليس أنا (٢) . إن الوجود المنصّي للممثل هو الضامن في ذات الوقت لوجود وعدم مصداقية أنا (٢) . وهذا ما أطلق عليه أراجون : الكذب - الحقيقي الخاص بالمسرح .

من ثم كانت مسئولية " أنا - الممثل " ، وقد أصبح مسئولاً عن كلام أنا (٢) ، ومن ثم أيضاً كان نجاح الممثل ، نجاح النشاط الوهمي ، من خلال الوجود الواقعي للكلمة الأدائية .

ومن ثم أيضاً كانت احتمالية الكذب والتناق للكلية النصية: (أنا (١) تمثل) أن طرطوف يمثل أن أنا تقى روع. لقد أصبحت المنصة مسرحاً فوق المسرح : طرحاً من الدرجة الثانية .

هذه المعارضة التي كان بيرس Peirce أول من أثارها، أوضحها فيما بعد ريكانتى (١)؛ فالنموذج هو المعنى العام للعبارة المنطوقة، مهما كانت الظروف التي تقال فيها؛ أما "السياق" فهو الطرح المادى، الوحيد القريد، الذى نطقت خلاله العبارة. مثال ذلك، الجملة الفلاتية بوصفها "سياقا" هى هذا المقطع الصوتى الذى أصدره يوليوس قبل قليل وهو، كأتى حدث مفرد، وحيد، ولن يصدر مرة أخرى على الإطلاق. أما الجملة الفلاتية بوصفها غودجا، فهى أيضا الجملة الفلاتية التى أصدرها يوليوس قبل قليل ولكن بعيداً عن الحدث الذى أنطقها فى لحظة معينة؛ فهى أيضا الجملة التى سيصدرها مارسيل بعد أربعة أشهر (٢) هل ثمة وضوح أكثر من ذلك؟ فى مجال المسرح، النموذج هو الجملة من النص التى لا تفتأ تتكرر أبداً. أما السياق، فهو الجملة نفسها التى ينطقها الممثل فلان. وما أروع أن نعرف من هو فلان الذى ينطق الجملة: هل هو هاملت أم لورانس أوليڤيه؟ سكابان أم چان لوى بارو؟ أنا (١) أم أنا (٢)؟

وإذا وصلنا هذا التحليل؛ نقول: "إن العبارة تكون فى الوقت ذاته غودجا (بالجملة الصادرة) وسياقا (بإصدار الجملة) وهو ما يمكن أن يتطور فى الوقت ذاته على مستوى البعدين المتغيرين، بعد الحدث وبعد المعنى... فالحدث ينتمى إلى السياق. أما المعنى فينتمى إلى النموذج". (٣). ولكن فى المسرح الحدث مزدوج (المسرح هو

(١) ريكانتى، المرجع السابق، "القول والطرح". يؤسفنا أن نستعمل اللفظ الانجليزى "

Token الذى استعمله ريكانتى.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٥.

(٣) المصدر السابق.

قرينة) : فهنا الحدث - هناك، إذا جاز لنا التعبير ، إصدار فريد مزدوج : خاص بالشخصية ، ماكبت مثلاً الذى ، فى اللحظة التى يعلنونه فيها بوفاة زوجته وبدايات هزيمته ، يصيح قائلاً : " الحياة حلم أبله ... " ؛ والإصدار الخاص بالمثل الذى سيصدر الجملة فوق منصة معينة ، فى يوم معين . إننا إذا أمكننا أن نقول إن العبارة على مستوى النموذج ليس لها مدلول ، وإنما لها معنى فقط ، ففى مجال المسرح هذا القول يمكن أن نقوله مرتين : معنى العبارة المسرحية له سياق إصدار مزدوج ، وهمى ومنصى-وهو السياق المزدوج الذى يضاف عليها مدلولها . " معنى النموذج يتعارض مع معنى السياق ، وهذا المعنى الثانى تشكله التكملة التى يضيفها إلى مدلول العبارة الطرح أو العرض (١)

٢٠٢٠٨ انعكاسية للرمز المسرحي

" إذا كانت الانعكاسية مستبعدة فى مجال العرض المسرحى ، فهى مشروعة فى مجال الطرح؛ إن الممثل يظهر ويعرض خصائصه الشكلية ، فى الوقت نفسه الذى يمثل فيه الممثل " (٢) إذا كانت هذه الحقيقة تنطبق على اللغة ، فيبدو أنها كتبت من أجل المسرح. إن السياق المسرحى هو بالضبط النوع الذى " لا تكون الكلمات التى تظهر فيه شفافة على الإطلاق ، ولكنها تقبل إلى التكتيف؛ بالنظر إلى أن معنى هذه الكلمات أو شكلها لا يمكن إهماله بالنظر إلى ما تمثله الكلمات (حينما تمثل شيئاً) ومن ثم يكتسب بدوره أهمية معينة(٣) .

إن كل شئ يجرى وكأن الكتابة المسرحية وعمل الإخراج يركزان على "الهامش " ، على حقيقة أن المسرح لا يتفك يثبت ويؤكد ضمناً وقبل أى شئ آخر أنه مسرح (أنا

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٦ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢ .

أمثل) ، وهما في الوقت نفسه يجعلان كل رمز مسرحي " انعكاسيا " . إذن فالرمز المسرحي هو بطبيعته تلقائي الانعكاس ، فالشيء في المسرح لا يستمر في تثليل وظيفته الخاصة وحدها ، بل يصبح رمزاً - لا تنفك عين المتفرج تسائله- بشكله المادي .

إن الرمز المسرحي كأي رمز يُرجع إلى نفسه : يقول شيئا عن نفسه . ولكن في الوقت نفسه هو هذا الشيء نفسه ، وكل مايقوله ، يرجعه إلى نفسه ، فيمكننا إذن أن نقول إن كل ماهو رمز في المسرح يقول ، دون توقف ، شيئا عن نفسه ، أي عن المسرح . وهو أيضا يقول شيئا عن شيء آخر ، وهذا الشيء الآخر هو على مستوى الوهم ، فهو على شاكلة أي فن وهمي ، يقول شيئا عن شيء "غائب" ، ولكنه في ذات الوقت يقول شيئا عن شيء حاضر ، هو نفسه ، أي مجموع رموز الأداء المنص. وفي هذه النقطة لا يختلف المسرح كثيراً عن غيره من الفنون . فالرمز الفني ، بطبيعته ، ذاتي المرجع ، إذن فهو كثيف ، فما يقوله لا يخص موضوعه فقط ، وإنما ينصب على ماديته نفسها . إنه يضطر المتفرج إلى أن يسائل نفسه عنه .

٣٠٢٠٨ انعكاسيه السياق في الرمز المسرحي .

حينما يتم إنتاج عبارة ، فإنها تقول شيئا ، هو معناها كعبارة ، لكنها تقول أيضا شيئا عن منشئها ، أي الظرف الفريد -والذي لا يمكن تكراره- الذي قيلت فيه . تقول أي جانب من الحديث تشكل ؛ فكل عبارة تعكس ماتكونه بوصفها سياقاً ، ويمكن تسميتها سياقاً انعكاسياً " . فالواقع أن انعكاسية السياق لعبارة ماتكون في أغلب الأحيان مرتبطة في الجملة بوجود قوايض أو روابط ، ويتعبير آخر ، بكلمات لا مدلول لها إلا من خلال الإصدار المادي ؛ مثل أنا ، نحن ، هذا ، الآن ، غدا ، الخ . إن كل عبارة تشتعل على إحدى هذه الكلمات لا تقدم بالتالي مدلولاً كاملاً إلا من خلال سياقها ، فنحن من خلال السياق نعرف من يكون " أنا " وما التاريخ " غدا " .

في حاله المسرح :

١ - كل شيء بالضرورة سياقى - انعكاسى : فعلى الدوام لا يمكن أن نعرف (بخلات الأشكال الوهم الأخرى) أى فم سيقول " أنا " ، وأين ستكون " هنا " الخاصة بالمنصة .

٢- نظام الرموز اللغوية ونظام الرموز غير اللغوية هو نفسه تماما فيما يتعلق بانعكاسية سياق الرمز.

٣- إن انطباق الرمز على ظرفه الخاص يطرح علينا السؤال الذى سبق طرحه : فى المسرح ، من يكون " أنا " ، وأكثر من ذلك ، متى والآن ؟. فى المسرح يوجد سياقان (على الأقل) : سياق مادى (مادية العرض هنا والآن) وسياق وهمى ، مادية الحدث (الفريد) المعروض :

سياق (١) - كليو باترة تعرض نفسها للذغة ثعبان (سياق تاريخى) .

سياق(٢) - الممثلة التى تقوم بدور كليو باترة فى الليلة الفلانية على المسرح الفلانى تحاكي لذغة ثعبان .

وهنا يضيف بلانشون

سياق (٣) : الممثلة التى تؤدي دور كليو باترة ... الخ .. قتل المشهد أمام علامات التصوير فى هليود حوالى عام ١٩٣٠ .

فيما يتعلق بالسياق (١) عوامل انعكاسية السياق هى نفسها التى نجدها فى أى نص وهمى . وفيما يتعلق بالسياق (٢) . فالعوامل بنوع خاص غير لغوية (شخص الممثل ، مادية الفضاء) يمكن أن نقول إن جوهر عمل المخرج يكمن فى خلق علاقة بين السياق (١) والسياق(٢) (السياق الوهمى والسياق الخاص بالعرض المادى) . وفى بعض الحالات ، وهى حالة بلانشون التى ذكرناها قبل قليل ، يختار المخرج أن يبدع

سياقاتنا (وهميا) يقوم مقام الوسيط ؛ ومن ثم أى تعامل محتمل بين شكلى السياق : السياق الوهمى والسياق العرض . إن جميع أشكال العروض تقام هذه التعاملات . من ذلك على سبيل المثال ، التعبيرات التى تطرأ على المرجعية . (١)

لقد شاهدنا مسرحية " عطيل " من إخراج بيتر صادق تلعب أو تتردد بين هذين السياقين الوهميين (٢) ، السياق الذى نص عليه شكسبير والسياق الذى شكله العرض : عالم الاستعمار الانجليزى الهندى ، مع إعطاء الأولوية للسياق الثانى .

٢٠٤٠٨ حول كثافة الرمز المسرحي .

من الخطأ أن نعتقد أن العبارة النموذج ، فى مجموعات العبارات المسرحية ، لا توجد إلا فى النص ، وأن العبارة السياق لا توجد إلا فى العرض . فالواقع أن العبارات النصية تشتمل على فرع " نموذج " (معنى) وفرع " سياق " (إصدار وهمى) ويمكننا أن نقول إن المنصة هى نظام رموز يتغير تبعا لعلاقته بالوهم :

أ - إذا كان الوهم يمثل عالما يمكننا بالرجوع إلى عالم الكاتب وعالم القارئ ، فإن المنصة تكون أيضاً " عالما ممكنا " يحيل إلى عالم الوهم - وإلى عالم متلقى الرموز.

ب- وعلى العكس ، يمكن القول بأنه إذا كان هناك سياق وهمى فى مقابل نموذج (عمومية العبارات الصادرة) ، فإن الحدث النصى (السياق المسرحي) يتشكل مستخدما مجموع الوهم كنموذج . فإذا كان الوهم يتحدث فى الوقت ذاته عن نفسه وعن " العالم الواقعى " ، فإن المسرح يتحدث فى الوقت نفسه عن نفسه وعن الوهم. إن الوهم بالنسبة للمسرح وسيلة للتحدث عن العالم الواقعى

(١) انظر فيما بعد تحت عنوان المرجعية

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .

(برخت) . والرمز المسرح، إذا كان له مدلول وإذا كان مرجعه العالم الواقعي، فليس له معنى إلا من خلال الوهم: إن الكرسي كرسى ؛ ولكن ما الكرسي وماذا يعنى فوق المنصة ، خارج الوهم ؟

إن الرمز (النصي) فى المسرح هو إذن ، وقبل أى عرض ، شفاف باعتبار أنه ذاتى المرجع ، وفى الوقت نفسه يحيل إلى مرجعه الذاتى الوهمى . لكن الرمز المسرحى له شكل آخر من الشفافية وثيق الصلة بالمنصة ، يجعل الرموز المنصية ، إذا كانت تحيل

إلى أشياء أو أشخاص فى العالم الواقعي ، فإنها تحيل قبل كل شئ إلى نفسها ، أى إلى الواقع المادى للمنصة . ومن ثم كان هناك ازدواج فى الشفافية: أولاً ، الشفافية التى يتضمنها أى رمز وهمى ، ثانياً ، تلك الخاصة بحقيقة أن النص المسرحى ليس له، بالمعنى الصحيح، مرجع مادى خارج المنصة . إن الرموز فى المسرح ذاتية المرجع بشكل مزدوج ، " مطروحة " بشكل مزدوج " موضوعة بين قوسين " : ومن ثم كان الوجود المكثف للنص بوصفه نصاً شاعرياً ، والممثل بوصفه شخصية جسدية مادية ، مع وجوده التعبيري وقوته الانفعالية، باختصار لكل ما يمثل مادية الرمز المسرحى ، " الرمز الجسم " .

٣٠٨ خلاصة قصيرة (مؤقتة) حول الرمز المسرحي .

إن الرمز فى المسرح من النوع الإشكالى ككل ما يتصل بالمسرح : فهو غير ملتزم ، وكل مانعتقد أننا نعرفه عن الرمز تزعزع إلى حد ما بسبب الرمز المسرحى ؛ والمعارضات المستقرة التى تم الفصل فيها بشكل قاطع هى عرضة للنقاش الآن ، كما أن الحدود الصارمة والفواصل الحاسمة أصبحت تميل إلى التراخي واللين . إن المسرح يمنعنا من التشبث بمفهوم صارم متصلب عن الرمز .

الفصل الثاني

الفضاء المسرحي وسينوجرافيته

المخمة هي تلك الممارسة التي

تحسب بدقة مكان الأشياء المنظور .

بأرت : ديدرو ، برخت ، اينشتاين .

المسرح فضاء . فضاء مدّس ، فضاء مقدس ، فضاء خارج عن ضغوط الحياة . فضاء احتفالي ، إذا جاز لنا هذا التعبير . ولكن ، لا ، ليس هذا وحسب . إنه فضاء فيه الناس ينقسمون ، فيه البعض يعرض للبعض الآخر . ولا أهمية إذا كان هؤلاء وأولئك هم الناس أنفسهم أو مختلفين ، إذا كان كل فريق يستطيع أو لا يستطيع أن يحل محل الآخر . المهم أنهم في اللحظة المسرحية ، يكونون مفترقين ، أن يكون هناك ناظرون ومنظورون . صحيح أن الناظرين يمكن أن ينظروا إلى أنفسهم ، يمكن أن يكونوا متفرجين لأنفسهم : يكفي أن نرى قاعة الأوبرا . والمنظورون ليسوا معزولين عن المشهد ، فهم يرون أيضاً الذين ينظرون إليهم . ولكن المهم في نشاطهم السبب الذي جمعهم معاً ، وهو أن فريقاً منهم يتصرف من مكان معين هو بالنسبة للآخرين مكان النظر والسماع . وهو فضاء غير متناهٍ ، ولكنه محدود بحدود . فالمنصة قائمة أمامنا وليست في مكان آخر . فضاء يتحدد من خلال علاقة استبعاد ما دونه . حتى لو كانت حدود الفضاء مبهمة غير واضحة فهي ، تقديرياً واضحة . كأنما فصلت بسكين. فضاء هو في الوقت ذاته فضاء - زمن ؛ محدد في امتداده المكاني ، وهو كذلك في امتداده الزماني ؛ وإذا لم يكن محصوراً في مبنئ معين ، فهو يختفى بمجرد انتهاء زمن العرض ، فالشارع ، على سبيل المثال ، إذا تحول إلى فضاء منصي فترة ، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية بمجرد انصراف الممثلين .

١- حول بعض التعريفات .

الفضاء المسرحي وما دونه .

١٠١ المكان المسرحي والمدينة .

المكان المسرحي يتحدد بعلاقته المادية والمعمارية بالمدينة (من الأماكن المسرحية : المسرح الإغريقي ، مدرج المسرح الروماني ، مسرح فيثشينزا ، أوبرا باريس) ، بسماته المادية ودوره الاجتماعي الثقافي الذي يختلف في كل مرة في المدينة . مكان منصي ، بالتحديد وعلاقته بالممارسة المادية للمنصة : "المانسيون" في القرون الوسطى ، أشكال المنصة الإيطالية المختلفة ، التخت الذي كان ينصب في الأسواق ، المنصة الإليزابيتية ، إلخ . إن ما نطلق عليه الفضاء المسرحي لا ينبغي أن نخلط بينه وبين الديكور ، أي الإطار التصويري والمعماري الخاص بالحدث ، والصورة التي يوحى بها هذا الإطار وتتمثل في مرجع فضائي - زمني مائل في مكان آخر ، في حقيقة تاريخية أو معاصرة .

إن ما نطلق عليه هنا الفضاء المسرحي له صفة العموم الواسع جداً ، يمكن تحديده بمجموع الرموز الفضائية الخاصة بعرض مسرحي . ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن "الفضاء" في عرض من عروض الشارع . فالفضاء المسرحي حقيقة مركبة للغاية إذ تشتمل على :

(أ) مكان مادي ، هو الخاص بوجود الممثلين من خلال علاقتهم بالجمهور .

(ب) مجموع تجريدي ، يتمثل في جميع الرموز الحقيقية أو الضمنية في العرض . ومن ثم نخلص إلى بعض النتائج الغريبة : فالفضاء المسرحي يعتمد على عدد من التميزات التي تبدو في ظاهرها حاسمة ولكنها في واقع الأمر تنمحي في غالب الأحيان :

(أ) التمييز " المسرح - المدينة " ، وهو كل مكان يمكن مسرحته أى إدماجه فى الفضاء المسرحى .

(ب) المقابلة " منصة - صالة " ، وهى العرض مشتملاً على الممثلين والجمهور فى فضاء واحد ، حتى مع وجود التمييز " قاعة - منصة " وسنرى أمثلة لذلك .

والفضاء بالنسبة لعالم الدلالة هو مجال البحث الرئيسى الذى يمكن انطلاقاً منه تحليل المسرح . إن كل ما فى المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقاً من وظيفة الفضاء بوصفه " مكاناً " (مادياً وهندسياً) للرموز المنصبة . من المعروف أن مجهود العلوم الإنسانية ينصب على فضائية المعلومات (خطوط وتصوير ونماذج ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد .) والمسرح فى جميع مظاهره يعد فضاءً ، ويمكننا تحديده بأنه أسلوب معين فى تنظيم وتشكيل الفضاء . (" يقول أرتو : إن الفضاء ينشأ من فوضى تتشكل وتتظم " ويقول فيكييفكز Wikiewicz المسرح هو تشكيل أحداث حيوات خاصة كفيلة بالتحرك فى الفضاء ") وقد سبق أن حددنا المسرح بأنه " فضاء تتطور فيه الأجسام " .

وإذا كان هذا التحديد ينطبق أيضاً على الرقص ، بل وعلى التمرينات الرياضية ، فذلك لأن الحدود بين المسرح والرقص متحركة للغاية. بحيث إذا كانت الأجسام فى المسرح ، نظرياً " هى أجسام متكاملة ، فإن التمييز نادراً ما يكون مطلقاً. كما أنه ليس كذلك أيضاً فيما يتعلق بالتمييز بين المسرح وبين فن استعراض آخر هو الأوبرا . إن العرض والفضائية مرتبطان وهذا هو العنصر الأول الذى يفرض نفسه علينا فى تحليلنا للمسرح .

سنرى أننا لكى نحدد طبيعة الفضاء المسرحى من خلال علاقته بأشكال العرض الأخرى ، سيكون من الضروري علينا أن نضيف إلى فكرة الجسم ، فكرة اللغة : فضاء تتطور فيه أجسام متكاملة .

إن الفضاء المسرحى بكل ما يحمله الكلمة من معنى لا يتضمن أى تحديد دقيق .
 فينبغى ويكفى ، لكى يكون هناك فضاء مسرحى ، أن يكون هناك أناس مجتمعون من
 أجل النظر : ناظرون ومنظورون (١) . ولكن أيضاً بالعودة إلى التحديد السابق ،
 مستمعون ومُستمع إليهم ، نظراً ، وعلى الرغم من بوب وبلسون " ، لأن النظر لا يكفى
 لعمل مسرح (٢) . الفضاء المسرحى هو إذن المكان الخاص بنشاط كائنات بشرية يربط
 بعضها ببعض الآخر علاقات .

٢٠١٠١

العلاقة المزدوجة

إن جوهر الفضاء المسرحى هو أنه مزدوج : لا يهم كثيراً شكل العلاقة القائمة بين
 فئات البشر الذين يغشون هذا الفضاء ، ينبغى وجود علاقات بينهم بوصفهم
 مجموعتين: ناظرين ومنظورين ، فنيين ممارسين ومتفرجين . والعلاقة الفضائية بين
 هاتين الفئتين يمكن أن تكون مختلفة تماماً ؛ بل يمكن أن يكون بينهما نوع من التشابه
 المحلى ، فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون فى المجال الفضائى الواحد ، ومع ذلك
 فهذا لا ينفى أنهم يشكلون " فضاءين " (فئتين من الرموز) غير قابلين للامتزاج.
 فعلى التقيض مما يحدث فى الحفلات ، حيث الناظر والمنظور يمكن أن يتبادلا الوظيفة ،

(١) يجب أن نفهم أن هنا تكمن الصعوبة الكبرى فى أى دلالة للفضاء المسرحى : فالفضاء لا
 يمكن فهمه بأنه شكل فارغ مثل الشكل الهندسى الاقليدى ذى الأبعاد الثلاثة . ولكن بوصفه
 مجموع رموز العرض باعتبار ما تقوم بينها من علاقة فضائية، إن الفضاء يتحدد من خلال
 هذه العلاقة نفسها.

(٢) فى القرن التاسع عشر قام " فاجنر " بما يشبه الثورة حينما أطلق أنوار القاعة ، أى منع
 قابلية انعكاس النظر . فى حين أن أبيا قام بعكس ذلك .

حيث كل ناظر هو منظور أو يمكن أن يكون كذلك ، فى المسرح الفصل قائم بشكل حاسم؛ فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الآخر .

٣٠١٠١

الفضاء المسرحي يتميز بانغلاقه : فهو فضاء " داخل " فضاء المدينة ، لكنه يتميز بشكل قاطع عما دونه؛ حتى العرض فى الشارع ، يفترض علم المزج بين الرصيف الذى يسير عليه المارة والفضاء الذى يعمل فيه الممثلون والمتفرجون .

والمسرح التقليدي محافظ دائما وبشكل صارم على حدوده الفاصلة. والنظم الإنشائية حددت هذه الحدود بإنشاء مبانٍ مخصصة للمسرح بل وتحمل اسم المسرح . ولكن المباني المؤقتة التى يتم إقامتها فى الساحات أو فى الملاعب ، ليست أقل انعزالا وتحديدًا ، بشكل تقديرى ، إن لم يكن بشكل مادي ، عن بقية العالم.

٤٠١٠١

صفة أخرى مميزة للفضاء المسرحي ، هى السواسية أو الاستواء . وقد تحدثنا قبل قليل عن العمارة الإنشائية ، ولكن الحقيقة أنه يكفى خط بسيط مرسوم بالطباشير فى ميدان عام ، بل لاشئ بالمرّة ، لإقامة فضاء مسرحي ، إن قرار الفتيين وحده يسمح بتحديد الفضاء المزدوج (قاعة - منصة) دون أن تكون هناك أية ضرورة إنشائية لتحديد ذلك .

٢٠١ تعريفات

١٠٢٠١ . الفضاء والمكان المسرحي .

إذا كان أى مكان يمكن أن يكون مسرحا بشرط أن يوفر مكانا كافيا لتحرك الممثلين ووجود المتفرجين ، فإن المكان المسرحي ليس كذلك . فليس من الممكن أن نؤدى أو نقول

الشئ نفسه فى أى مسرح . فى معظم الحالات يكون المكان المنصى بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسيولوجية) التى ينبغى له أن يعرف كيف يتصرف حيالها . إن المكان المسرحى هو جزء من هذه السوابق التى على أساسها يتشكل النص الجنينى أو النص المبدئى الذى يضعه الكاتب ، وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج .

٢٠٢٠١ المكان المنصى .

فى داخل المكان المسرحى (القاعة والمنصة) يتحدد المكان المنصى بوصفه " مكان الفنانين الممارسين " بأبعاده المحددة وإحداثياته ، والإمكانات المعطاة للنشاط ولتحرك الممثلين ، وقيوده الخاصة ، ووجود ديكور أو عدم وجوده ، وعدد المداخل وشكلها .

٣٠٢٠١ الفضاء المنصى .

إذا أمكن أن نسمى بالمكان المنصى الفضاء المادى الذى يستعمله الممثلون ، فإننا نسمى بالفضاء المنصى المجموع التجريدى لرموز المنصة؛ ويكون تعريف الفضاء المنصى بأنه مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصى وتجد فيه مكانها . وينتمى إلى الفضاء المنصى ليس فقط رموز مثل الاكسسوارات ، ولكن أيضا الممثلون وتنقلاتهم ، والوجوه التى يرسمونها ، وعلاقتهم بالإضاءة والأصوات . وبذلك يصبح تعريف الفضاء المنصى واسعا للغاية ، فهو على الأقل يحتوى على جميع الأحداث التى تأخذ مكانها فوق المنصة .

٤٠٢٠١ الفضاء المسرحى والسينوجراف .

إن مفهوم الفضاء المسرحى هو أوسع من ذلك أيضاً ، مادام يتضمن ، بالإضافة إلى الفضاء المنصى ، فضاء الجمهور والعلاقة بين كل منهما والآخر . إذا كان السينوجراف هو صانع رموز الفضاء المنصى ، فإنه من المعروف أن مجاله يتضمن مجموع الفضاء المسرحى باعتبار ، بداية ، أن المتفرجين الآخرين يشكلون ، بصريا وسمعيا ، جزءاً من

عالم المتفرج . وإذا حدث، كما هو الحال في كثير من العروض الكلاسيكية المعاصرة ، أن كان التركيز على الفضاء المنصّي ، مع رفض وجود فضاء الجمهور ، كما كان يحدث في الأوبرا مثلاً ، في القرن الماضي ، حيث كان هناك فضاء خاص بالألوان حيث كانت تنعقد علاقة فضائية بين المتفرجين الذين كانوا يحضرون للالتقاء والتعارف . وفي بعض أشكال العروض المعاصرة (عروض منوخين ، وييتير بروك وثيتيز) حيث المتفرجون على الجانبين ، فإن الجمهور يمثل جزءاً من اللوحة المعروضة، بصرياً ، على الجمهور الذي لا يستطيع ولا ينبغي له أن يلغى المتفرجين الآخرين .

٢٠١٥ الفضاء الدرامي : للفضاء المسرحي والنص.

ربما كان من الواجب علينا أن نوسع مرة أخرى مفهوم الفضاء المسرحي وأن نضم إلى الرموز المادية الصادرة عن الفضاء المادي للعرض ، الفضاء التقديري الخاص بالنص.

١- إن هذا المفهوم الخاص بالفضاء النصّي يمكن أن يكون له معنيان : فهو يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي ، المطبوع أو المكتوب على الآلة ، كما يظهر على الأوراق ، بنظامه الخاص (حوارات ، إشارات إرشادية)

٢- يحدد كل الفضاء الوهمي المشكل انطلاقاً من النص ، ويوحى به النص ، سواء ظهر أو لم يظهر على المنصة، وهو يضم الجانب المنصّي والجانب الخارج عن المنصة . ومن الممكن تماماً أن يلعب العرض بهذه المعارضة بأن يجعل ما هو خارج عن المنصة منصيّاً. فضاء درامي لا يتميز بشكل أساسي عن الفضاء الروائي ، اللهم إلا أن الفضاء الروائي لا يفترض التمييز " منصّي - غير منصّي، حضور - غياب.(١)

(١) انظر : الجزء الأول من مؤلفنا " قراءة المسرح " ، ص ١٧٢ - ١٧٦ .

لقد سبق أن رأينا في مكان آخر كيف أن هذا الفضاء الدرامي كان بشكل عام
فضاءً جمعا ، قائما على معارضا ومقابلات ، ليست فقط نصية وخارج النص ،
ولمّا معارضا أخرى (١)



إميل زولا: الأرض من إخراج انتطوان
الطبيعية فوق المنص

(١) انظر : تحليلنا لمسرحية الملك والمهرج .

٢ - أشكال الفضاء المسرحي .

١٠٢ فضاء فارغ .

الفضاء المسرحي هو، فرضاً وفي البداية ، فضاء فارغ ذو أبعاد ثلاثة (امتلاً فيما بعد بمجموعة من الأشياء والأجسام) . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق " بيتر بروك " على كتابه في المسرح عنوان : " الفضاء الفارغ " فالمسرح فضاء محدد ، وطبيعة حدوده هذه هي التي تتيح لنا أن نميز بين أشكال المسرح الفضائية .

والمسرح ، بشكل عام جناً ، يتأرجح بين شكلين هما طرفا نقيض: التخت القديم الخاص بالأسواق ثم مسرح البولقار .

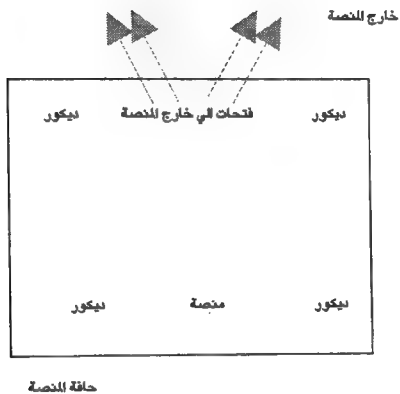
٢٠٢ مسرح البولقار .

المسرح البرجوازي التقليدي يحدد الفضاء المنصّي من ناحية الجمهور بحافة المنصة ، ومن الأخرى بديكور ، أي تشكيل منصّي يوحى بنوع من الدقة النسبية يمكن ما في العالم الواقعي (قاعة استقبال - ميدان عام - مطبخ ، الخ) . وكل شيء يجري وكأن هذا المكان المنصّي ، لنظر المتفرج ، الذي يحده الديكور ، جزء منزوع بشكل تعسّفي، من بقية العالم ، ولكنه تقديري، يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية . إن الفتحات لا تفضى حتى خيال المتفرج إلى خلف المشهد ، أي إلى الكواليس والممرات والألواح ، وإنما إلى عالم من جنس العالم المعروض على المنصة . (انظر الصورة ص ٥٧)

إن قاعة الاستقبال البرجوازية تفتح على حجرة أخرى تخيلها أو على حديقة ، وخلف الحديقة يوجد الشارع وباريس وبقية العالم . إن الفضاء المنصّي يماثل خارج المنصة، وعمل الفضاء المنصّي يكمن بكل بساطة في عزل جزء من العالم لعرضه على المتفرج . وعلى العكس من ذلك ، فإن القطيعة عميقة بين العرض والمتفرج ، فليس ثمة جسور ولا قناطر ولا معابر للانتقال بين هذا وذلك (١) .

(١) الستارة عبارة عن شاشة مشدودة ، مجسم للقطع الذي يفصل المنصة عن القاعة .

إن الغرض الذي وراء هذا النوع من البناء الفضائي هو أن المنصة كالحياة ، وأن كل شئ ينبغي أن يتم دون أن نستطيع التمييز بين الاثنين



للتفريجون

إن العلاقة التي تربط المتفرج بالممثل - الشخصية هي علاقة استلطاف وتقصص؛ فإذا كان المسرح مثل الحياة، فالممثل مثل المتفرج.

وعلى العكس من ذلك، الفضاء الخاص بالنحت يفترض أن كل ما يجري فوق المنصة يبدو في علاقة استمرارية بين المتفرج والممثل. فالممثل فوق التخت ليس له كواليس يغير فيها من مظهره؛ بل إن الآلة المسرحية بأمرها تحت سمع المتفرج وبصره. فالتمييز لا يتم بين المتفرج والعرض وإنما بين التخت وبقية العالم. إن فضاء التخت لا يزعم أنه "تقليد" لمكان مادي؛ بل هو ليس سوى مكان النشاط المسرحي؛ وهو يبدو، بشكل قاطع، مغايراً لبقية العالم؛ فالمتفرج يرى خلف التخت، الأماكن التي تحيط بالمكان المسرحي ونظيرته لا يمكن أن تحلق في "خارج - منصة" خيالي.

ومن ثم فإن أى وهم أو إيهام بالخائض الرابع غير وارد بطبيعة الحال في فضاء التخت. (انظر الصورة ص ٦١)



- أريان ملوخين، ١٩٧٣

- مسرح الشمس، ١٩٧٢

- الممثلون والمتفرجون يشغلون المكان نفسه.

وبين هذين النقيضين من أشكال المنصة، تتأرجح الأشكال المسرحية المادية في العروض المعاصرة، فتارة تميل إلى شكل التخت، وتارة تميل إلى مسرح البولفار، في محاولة لإيجاد أشكال مبتكرة منها جميع أشكال الفضاء التي أشرنا إليها في ٤٠٢٠١ . في الكابوكي الياباني، الفضاء المنصبي يشتمل على منصة ذات ديكور (مشابه) بالإضافة إلى جسور تتحرك فوقها الشخصوس الذين يراهم المتفرج وسط المتفرجين الآخرين. وجميع الحلول تكيف وتقسر فضاء القرن التاسع عشر التقليدي: منصات ثانوية، فضاءات اكسسوار وسط متفرجين.

٢٠٥ محتوى الفضاء المنصبي.

من الواضح أن محتوى الفضاء المنصبي، أى الرموز التي يشتمل عليها، ليس لها نفس المعنى في الفضاء التقليدي وفي حالة فضاء التخت. وسنرى ذلك بطريقة أوضح بخصوص الأشياء، ولكننا الآن يمكن أن نبين أنه في الحالة الأولى، فإن العناصر (الرموز) الموجودة لا يمكن إلا أن يرتبط بعضها ببعض الآخر لتشكيل وحدة ذات دلالة، مجموع فيه الرموز غير مستقلة، وإنما تعمل كأجزاء في كل متكامل؛ إنها تنصهر في وحدة كعناصر الديكور، أو لوحة؛ فإن كان المشهد يمثل "مقهى" مثلاً، فليس من المفيد أن نسأل (والمتفرج لا يتساءل) إذا كانت الأكواب والزجاجات تقول شيئاً آخر سوى : أننا فى مقهى؛ إن هذه العناصر تعمل كدلائل مجازية لمكان ما (١). ومن جهة أخرى، فإن الرمز لا يمكن اعتباره يمثل وجوده المنصبي وحسب؛ إنه يحيل إلى خارج المنصة، إلى مرجعه فى واقع العالم. إن كوب الخمار لا يستمد أهميته من وجوده فوق المنصة، وإنما لأنه موجود فى عالم المقاهى والمخمارات.

(١) من الواضح أن هذه الملاحظة ليست صادقة إلا جزئياً، ذلك أن عمل الشيء المجازى ما هو إلا جزء من وظيفته المسرحية؛ المهم أن تكون هذه الوظيفة فى هذه اللحظة واضحة.

وعلى النقيض من ذلك، فإن الرمز (شخصاً أو شيئاً) فى فضاء التخت يستدعى الاستعمال المسخر له. إنه يمثل فوق التخت: (أ) بوصفه رمزاً معزولاً، "مقطوعاً"، يدرك فى حد ذاته، ومن خلال علاقاته بنشاط معين؛ فالكوب يتناولُه ممثل. (ب) إذا كان يحيل إلى واقع ما فإنه يحيل إلى المسرح، إلى المعروض أمامنا، وليس إلى مرجع اجتماعى - تاريخى. (ج) من ذلك ندرك كيف أن التنقل بين المنصّة التقليدية وقضاء التخت يقتضى تغير طبيعة دلالات الرموز التى تكونُ هذا الفضاء؛ ومن ذلك ندرك أيضاً كيف أن مرونة الإخراج المعاصر تثير السؤال الذى لا ينفك يوجّه إلى المتفرج: أين يجرى الحدث؟ فى أى فضاء (مسرح أو واقع خارج المنصّة)، هل الرموز المنصية فى هذه الحالة تكتسب دلالاتها؟ ما أساس تشكيل الفضاء؟ هل الفضاء المنصى هو الذى يشكل الرموز؟ إننا نجد أنفسنا مضطرين لأن نتحول من فكرة الفضاء بوصفه شكلاً فارغاً، مجرد وعاء "لمحتوى" من الرموز، إلى فكرة الفضاء بوصفه أساس تشكيل الرموز - وهذا ما سنعود إليه مرة أخرى فيما بعد. أما الآن فنقول: فى إحدى الحالتين فإن التشكيل الفضائى يبدو مرتبطاً بالوهم، بفضاء خيالى، ليس الفضاء المنصى سوى "ترجمة" مادية له؛ وفى الحالة الأخرى، فإن الفضاء يتشكل من خلال العلاقة مع الممثل أو الممثلين.

إذا أردنا أن نوجز سريعاً الاختلاف بين محتوى الفضاء المنصى التقليدى وقضاء التخت، نقول إنه فى الحالة الأولى، فإن التركيز ينصب على المدلول الخاص بالرمز، فى حين أنه فى الحالة الثانية فإن التركيز ينصب على الدال.

٠٣ المحاكاة

يمكننا أن نؤكد، دون أن نقع فى أى تناقض، أن المسرح، إذا كان دائماً محاكاة لشيء ما، فإن الفضاء المسرحى هو محاكاة أيضاً. ولكننا نخطئ بالتأكيد إذا تصورنا أن الفضاء المنصى دائماً يكون محاكاة لمكان مادى من واقع العالم، با لرغم من التقليد المسرحى القريب الذى يتصوره كذلك دائماً.

١٠٣ . مكان الوهم.

المحاكاة، أى كون الفضاء المنصى صورة، وإذا شئنا، قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعى، هذه المحاكاة مرتبطة بالوهم. وحيث إن ثمة قصة تُروى فوق المنصة من المفروض أنها تجرى فى مكان محدد، فإن مهمة الفضاء المنصى هى تصوير (محاكاة) مكان الوهم. ويقدر ما يكون الوهم قريبا من مشكلة الواقع، بقدر ما يكون الفضاء المنصى صورة لمكان من العالم الواقعى. (١)

١٠٤ . إيضاحات.

يجب ألا نعتقد أن هذه المطابقة بين الفضاء المنصى وبين مكان اجتماعى مادى (مقهى، قاعة استقبال، شارع، الخ) هى فقط من اختصاص تلك الطبيعية المزعومة الفاسدة السائدة فى مسرح البولفار. ومن ثم ينبغى النظر إليها باعتبارها شيئا ضارا. إن العلاقة بين المنصة والمكان الواقعى يمكن أن يكون لها قيمة بيانية أو إيضاحية؛ وفى ذلك يقول برخت إن رموز الفضاء المنصى تشكل إشارات واقعية حول المحيط الذى يتحرك فيه شخوص المسرحية، ودراسة هذه الرموز توضح القضايا الاجتماعية، القضايا التى ينبغى تفجيرها (كتابات، ١٩٧٤، ص ٤٣٧). إن طبيعته أنطوان ونقيضها (برخت) تتفقان فى رأى بأن الفضاء المنصى يمكن، بل ينبغى أن يعطى إشارات تتصل بعلاقة الشخوص بالمجتمع (العالم الذى يحيط بهم). وعلى ذلك فإن مهمة الفضاء المنصى أن يزودنا بمعلومات عن "الغائب" فوق المنصة (العالم المرجعى)، بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعى (تأثير الواقع)، ولكن أيضا بهدف أن يتم، فى فضاء مادى هو نموذج مصغر للفضاء الاجتماعى، إظهار آلية التفاعلات الاجتماعية. إن الفضاء المنصى أشبه بالقاعدة التى ينطلق منها النموذج المصغر للأنشطة الاجتماعية وهكذا نرى كيف أن "المطابقة" نفسها، المطابقة النظرية مع نموذج مادى من العالم

(١) نحن لا ننفي الفرض الذى يقول بإمكانية قلب هذه الآية.

الواقعي خارج المنصة، لا تتم عن طريق نظام رموز واحد؛ ففي حالة "الطبيعية" لا يكون للرموز دلالات مستقلة، ولكنها تشير، بكل دقة ممكنة، إلى وجود واقع مادي (١).

أما في حالة برخت (المسرح الملحمي) فلإن مهمة الرمز الفضائي هي الإشارة إلى آليات فعالة، أكثر من محاكاتها لواقع اجتماعي. وفي هذه الحالة يمكن أن نستعمل، ليس نسخاً أو بدائل مطابقة، وإنما رموزاً، التشابه بينها وبين الواقع يكون بعيداً، فالمهم ليس مادية الرمز "تأثير الواقع" بقدر دوره في الوهم ودلالته في الحكاية، بالمعنى البرختي للكلمة.

٢٠١٣ • متعة الصورة طبق الأصل.

الفضاء المسرحي يمكن أن يشيد لكي يمنح المتفرج متعة رؤية الصورة المطابقة للأصل، وإذا أمكن، لما يستحيل عرضه على المنصة. حينئذ يكون الفضاء مكان النسخة المطابقة أو الصورة طبق الأصل بقدر ما يكون مكان "الإثارة المبرمجة". من ذلك ما جرى في مسرح الشاتلية حيث كان الفضاء يمثل انفجار بركان، دون أي ادعاء بعرض بركان حقيقي، وإنما بكل بساطة، الوهم الأقرب ما يكون لبركان حقيقي، وعاصفة هوجاء، كان الفضاء ينسخ إذن، ويصوره إيهامية للغاية، فضاء حقيقياً في العالم الواقعي يصعب تقديمه بل يستحيل، وقد نشأت المتعة من الجمع بين مهارة إنشاء مشيرات مبرمجة وبين وجود عناصر مادية نادرة أو من الصعب الحصول عليها (حيوانات نادرة : جياد ووحوش كاسرة، ملابس غريبة أو فاخرة). (٢)

(١) انظر : أمبرتو إكو، "حول إعادة صياغة الرمز التصويري"، الاتصالات، ٢٩.

(٢) حول متعة الصورة المطابقة من جانب المتفرج، انظر فيما بعد، ص ٣٣٧.

حينما لا يكون العرض المسرحى صارما، فإنه يستلزم دائما مثل هذه المتعة التى تنشأ من "تصوير الصعب" واللعب بالنسخة المطابقة على طريقة السراب. لقد قالها برالو فى بيتين من الشعر:

"ما من وحشٍ ضارٍ مخيف".

"إلا وبرق للعين بفعل محاكاة الفن".

٢٠٣. رأى جديد في موضوع الوهم

تعد المحاكاة فى الفضاء المسرحى أكبر مجال للآراء الجديدة التى تخالف الشائع، فليس من الضروري "نسخ" فضاء حقيقى، ففى داخل هذه النسخة سيتخذ مكانه سرد وهمى؛ وبتعبير آخر، فإن الوهم هو الذى يجعل النسخة ضرورية. وبالعكس فإن المحاكاة هى التى تضمن تحقيق الوهم. ويقدر ابتعاد المسرح عن الوهم بقدر ما يتبعد عن القصة والسرد، ويقدر ما يكون فى حلٍ من استحضار غائب وجعله حاضرا؛ وعلى النقيض من ذلك، فالسرد الوهمى يجبر الفضاء المسرحى على أن يبدو إطاراً مقبولا^(١). بهذه الطريقة، يصبح الفضاء الملتزم بالمحاكاة على علاقة وثيقة بالوهم. وبالتالي فإن إطار هذا الوهم يتم تشكيله فى الخيال أو بصورة خيالية. "إن ما يقدم من خلال الفضاء المسرحى لا يكون صورة للعالم الواقعى على الإطلاق، وإنما يكون صورة الصورة". إن ما "تمت محاكاته" ليس هو الواقع، وإنما هو الواقع المتخيل تبعا للوهم، وفى إطار ثقافة معينة، وشفرة معينة. وهنا نعود مرة أخرى إلى النص-الجنين السابق، إن ما يحاكيه الفضاء المنصى المادى، هو فضاء خيالى فى إطار ثقافة معينة.

(١) يتضح لنا هنا الخطأ المسرحى الذى ينشأ عن السرد الذى يتم فى فضاء تجريدى؛ حيث المجهود الذى يطلب من المتفرج يكون هائلا.

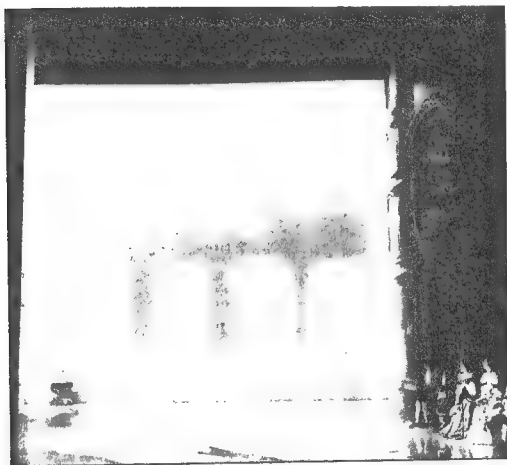
ويمقدورنا أن نحدّد صدق الصورة المنصية، أو إذا شئنا واقعيتها، ليس بمطابقتها بواقع غير ملموس، وإنما بهذا الفضاء الوهمي. (١) وإذا أخذنا على ذلك أكبر مثال للواقعية والمتمثل في إبسن كاتيا وأنطوان مخرجاً، فإن الفضاء المنصى الذى يشيدانه (نصياً ومنصياً) ليس مطابقاً لفضاءات مادية معروفة اجتماعياً، بقدر مطابقته للحلم الذى يحاول أن يعيد تشكيل الواقع بشكل فوتوغرافى، والواقع فى مادية العالم التى تكون من القوة بحيث تفرز سكانها الخاصين بها. إن ما نراه أمامنا ليس صورة للعالم الواقعى بقدر ما هو عالم أحلام أو كوابيس فوتوغرافى أقرب ما يكون من عالم "زولا".

٣٠٣ ما وراء الوهم أو المحاكاة غير المباشرة.

كما رأينا، يعد الفضاء المنصى دائماً صورة شئ ما وهذا "الشئ" هو دائماً، على الأقل جزئى، مأخوذ من الواقع الخارج عن النصّة. ولكن باعتبار أن الفضاء المنصى على علاقة بصورة انعكاسية، فإن هذه الصورة لا يمكن إلا أن تكون انعكاساً جزئياً لعالم "موضوعى". عناصر منها مأخوذة مباشرة من عالم المرجعية فى حين أن عناصر أخرى منها "منقولة". وهكذا فى حالات الإخراج التى قام بها "فيتيز" Vitez لكلاسيكيات القرن السابع عشر الفرنسية فإن بعض العناصر كانت نسخة مباشرة لأشياء من القرن السابع عشر؛ من ذلك الملابس حتى فى أدقّ أمورها؛ ولكن بعض العناصر الأخرى، على النقيض من ذلك (طريقة النطق أو الشكل المستطيل الخاص بالفضاء المسرحى) كانت تنتمى إلى المجتمع المعاصر: نسخة مطابقة إذن، ولكنها نسخة غير كاملة. من ذلك ما حدث فى مسرحية "عدو المجتمع" من إخراج "فانسون"،

(١) ليس فى ذلك شئ من المثالية، وإنما العكس هو الصحيح؛ فالفضاء الوهمى الخاص بالكاتب والفنيين) ينبغى أن يفهم منه مجموع العلاقات التى تتراعى للمهنيين على العرض (من كاتب ومخرج وممثلين، الخ) فى قضاء خبرتهم الفردية والاجتماعية.

كان الفضاء المنصى يعبر عن مجتمع الصالونات في القرن السابع عشر، لكن فراغ المكان، الرواق الزجاجي أدخل على الفضاء المنصى عدم التجانس (انظر الصورة ص ٧١) كذلك فإن الفتحة شبه الدائرية في أعلى الديكور كانت كناية عن القمرية أو الطاقة الكلاسيكية. وهكذا فإن الفضاء بدلاً من أن يكون نسخة من فضاء تاريخي اجتماعي جاء بدلاً مجازياً (استعارياً).



موليير، عدو المجتمع، إخراج قانون
١٩٧٥-١٩٧٩، ستراسبورج - باريس
صالون سيلمين، للفضاء الذي لا يمكن للعيش فيه.

إذا كان الفضاء المنصى يحاكى، فليس بالضرورة أن يحاكى مكاناً من العالم الواقعي، (حتى لو كان بدلاً منقولاً كما حدث في الإخراج المعاصر لمسرحيات موليير). إن الفضاء يمكن أن يترجم ترجمة مادية واقعاً يكون للفضائية فيه معطيات أخرى، وهكذا يمكن أن يكون الفضاء المسرحي صورة (أيقونة) (١) لفضاء نفسي، نصي، مسرحي.

١٠٤٠٣ الفضاء النفسي

لن نعود إلى ما سبق أن قررناه (٢) من أن الحياة النفسية الإنسانية يمكن اعتبارها نوعاً من الفضاء، فضاء يبدو فيه المكان المسرحي صورة له. إن الفضاء المسرحي المعاصر حافل بصور انعكاسية، كالمرآة التي عرضها بلاتشون في إخراج بعض مسرحيات آدموف. من ذلك إخراج مسرحية "لو يعود الصيف" حيث أظهرا الإخراج في الفضاء المنصى مختلف المناطق التي يشتمل عليها مدار "الأنا"، ومثل هذه البحوث الخاصة بالعقل الباطن ومدار الأنا تعد في مراحلها الأولى. ولكننا يمكن أن نعتمد، ليس فقط على تحليلات فرويد، وإنما وبشكل مباشر، على فضاء الجسم البشري. وهذا ما يؤكد العالم النفسي "سامي على" الذي يؤكد أن "الفراغ الذي تقع فيه أحداث الحلم ينبع أساساً من فضائية الأنا الجسدية". (٣)

(١) كلمة أيقونة هنا بمعناها العادي جداً، وهو الصورة التي تعرض بعض ملامح النموذج ومن ثم تكون وثيقة الصلة به.

(٢) انظر كتابنا: "قراءة المسرح" ص ١٧٠ - ١٧١

(٣) سامي على، الفضاء الخيالي، ص ٢٣

ومن المعروف أن الصعوبة التي تصاحب قراءة الفضاء المنصّى فى مجال الفضاء النفسانى، تأتى من الطبيعة الفردية للوهم أو الخيال الذى يشكل الفضاء النفسانى عند كل فرد.

إن الفضاء المنصّى يمكن أن يصبح مادياً، تلك "المنصة الأخرى" التى يتحدث عنها فرويد، مكان الأوهام والخيالات، غير أن الصعوبة تكمن فى أن المنصة أساساً هى مكان الأوهام والخيالات الخاصة بالعديد من الأشخاص بدلاً من أن تكون معرضاً ممتداً لنفس واحدة. والبحوث فى هذا المجال مازالت تتعثر. ولكن من المستحيل ألا نعتقد أن أى فضاء فى الاخراج المسرحى المعاصر يتضمن علاقة ما بالتراكيب النفسانية. وقد لاحظ فيتيز Vitez أن بعض خطوط الفضاء تولدُ القلق النفسى دون أن ندرى تفسيراً لذلك. ومن ثم كان عدد كبير من السينوجراف والمخرجين يستثمرون التأثير النفسانى للتراكيب الفضائية الخاصة بالعرض المسرحى. إن العمل العظيم الذى قام به مارسيل ماريشال فى مسرحية مريض الوهم لموليير تعطى صورة منصبة عن العلاقة بين "أرجون" (بطل المسرحية) وبين جسده. (١)

٢٠٤٠٣ الفضاء المنصّى .

إذا كان الفضاء المنصّى يمكن أن يكون صورة للدوافع النفسانية، فهو يمكن أن يكون "شبيهاً" بالنص الأسمى" فهو يتشكل بالمواصفات النصّية التى هى بالنسبة له كالبنية أو النواة. ولكن الفضاء المنصّى لا يشبه نصه على مستوى المضمون، وإنما على مستوى التراكيب، الهندسية الداخلية. ولقد أوضحنا فى مناسبة أخرى كيف أن الفضاء فى مسرحية "فيدر" لراسين كان مركباً على مستويين اثنين: ممتوى تكرار لفظة "شاطئ"، ومستوى الحركة الفضائية التى تتمثل فى الهرب المتوقف. ومن ثم كانت التركيبية الفضائية التى عبر عنها "الجهاز الحلوونى ذو الحافة (الشاطئ) الواسعة

(١) سترى فيما بعد أن مثل هذه الأعمال لا تخلو من الشك. على أية حال فهو يفترض تقسيمات

تركيبية للفضاء لاتكون ميسرة فى جميع الحالات ، أو ممكنة التحقيق ، أو لها ما يبررها .
 الذى صممه "ميشيل هيرمون". كذلك فإن فضاء السيرك الذى جعله "ستريهلر" فى
 مسرحية "الملك لير" كان مرآة للفضاء العقيم المزرى للضياع الإقطاعية الحربية (١).
 كما قام ستريهلر نفسه فى مسرحية الشرفة لجان جيديه بتصميم ما يعبر عن فكرة
 "المسرح - المرأة" بجعل مسرح ذى ألواح يمثل خلفية المنصة (انظر الصورة فى ص ٧٣)
 وهكذا فإن الفضاء المنصى يمكن أن يتشكل ويتبلور عن طريق النص الخاص بالمرح
 (ن١) فيتعاون مع نص المؤلف (ن) فى إقامة علاقات "فضائية". وفى جميع الأحوال
 فإن الفضاء الخيالى الذى يشكله نص المخرج أو السينوغراف يكون بمثابة الوسيط بين
 التراكيب الفضائية للنص والفضاء الخاص بالعرض.

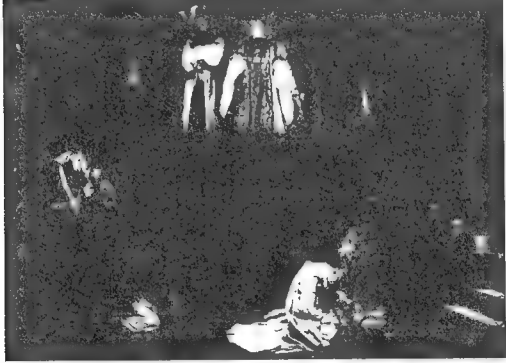


جان جيديه، الشرفة، أخرج ستريهلر
 بيكولو تياترو ميلانو، ١٩٧٥
 المسرحانية - المرأة
 تصوير تشيمبلاجي.

(١) نضيف كذلك أنه يتوأكب مع الصورة الكلية التى تعبر عن عالم شكسبير باعتباره مسرحاً كبيراً.

٣٠٤٠٣ الفضاء للمدينة

كذلك يستطيع المخرج والسينوجراف أن يستخدموا فضاء مسرحياً آخر (كنموذج للفضاء الذي يشكّلته) يقتبسانه أو يستخدمانه مع تغييره. فالفضاء المنصّي يمكن أن ينسخ فضاء منصّباً بعيداً عنه في الزمان والمكان. وفي هذه الحالة فإن الفضاء المنسوخ لا يكون غوذجاً بقدر ما يكون اقتباساً. من ذلك ما فعله "سويل" في مسرحية "سرادق على النهر" حيث اقتبس الفضاء الصيني، وهو فضاء مبسوط بلا أعماق تحدّه لوحة مصورة محاكاة من الجانبيين. كما فعل "سويل" في مسرحية "يهودي مالطة" لمارلو، حيث اقتبس الفضاء الاليزابيتي .



مارلو: يهودي مالطة، من إخراج سويل
مسرح جينيفيليه، عام ١٩٧٦
الفضاء الاليزابيتي.

أطرف من ذلك ما يتم بشأن استخدام فضاءات مقتبسة لإخراج نصوص ذات طبيعة وأصل مختلفين. من ذلك فضاء السيرك الذي استخدمه "ستريهلر" فى مسرحية "الملك لير" حيث أضاف إلى اقتباس السيرك علاقة فضائية تغير من طبيعة النص الذى كتبه شكسبير. وكذلك العرف الذى شاع باستخدام الجسور (فى مسرحية هنرى السادس عام ١٩٦٧ من إخراج بارو على مسرح الأوديون) فهو اقتباس للفضاء اليابانى (انظر الصورة ص ٧٩)

ومن أهم الأمثلة على الاقتباس الفضائى ما قام به "ستريهلر". بخصوص مسرحية "ميدان كامبيلو لجولدنرى". وكذلك ما فعله فى ثلاثية الاصطياف حيث جعل الفضاء عالماً اجتماعياً آخر، هو عالم البرجوازية الخاصة بالبندقية وذلك باستخدام لوحات مصورة متأخرة زمنياً، تبدأ من "هوبير روبر" Corot إلى "كورو" Manet وماينه Huber Rober و"دافيد" David

٥٠٣ الصورة (الأيقونه) والقياس.

إن عمل " المحاكاه "، والتصوير الأيقونى، لا يتم عن طريق استخدام عناصر من العالم الواقعى، بقدر ما يتم عن طريق نظام مركب من القياسات، سنعود إليه فيما بعد، بعضها بسيط للغاية. من ذلك ما لجأ إليه المخرج "لاسال" والسينوجراف "بائى كوكوس" فى مسرحية "الاعترافات الزائفة" لما ريفو حيث جعلوا وسط المنصة سلماً كبيراً كان صعود الشخص عليه وهبوطهم يمثل صعودهم وهبوطهم الاجتماعى (انظر الصورة ص ٨٠) القياس سريع لكنه غاية فى التأثير .

مثال آخر فى مسرحية "المعلم" للينز وإخراج "سويل" ، حيث يقضى المعلم وقته ليس فقط فى التمسح بالجدران، ولكن أيضاً فى الالتصاق بها ، وبالمعنى الحرفى للفظ، فى محاولة الاختفاء بداخلها (انظر الصورة ص ٨٣). فالفضاء المحيط به يبدو غير إنسانى، وغير إنسانى أيضاً وضعه بين شاغلى هذا الفضاء. إن جميع الأشكال التى يمكن أن يتخذها الفضاء المنصى يمكن أن تبدو مماثلة لفضاءات أو تراكيب فضائية.

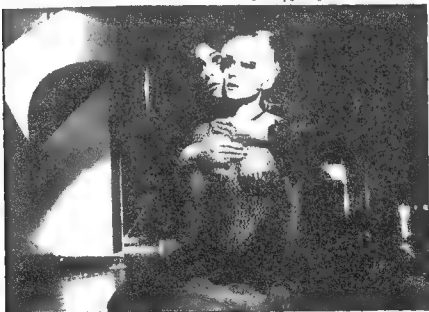
وفي الختام نقول إن الفضاء الخالي من الممثلين ليس وحده الهدف؛ ولكن الفضاء المنصى يتحدد (قبل كل شيء وبعد كل شيء) عن طريق شغله؛ إن أجسام الممثلين هي أيضاً (أو أولاً، حسب أسلوب العرض) أنماط من الطرح الفضائي.

٠٤ الفضاء والتمثيل

١٠٤ • اللعب

١٠١٠٤

إذا كان من الممكن اعتبار الفضاء المسرحي تمثيلاً أو شبيهاً موازياً لواقع خارج المنصة ينقل لنا صورته، سواء كان هذا الواقع عالماً اجتماعياً مادياً أو حالة نفسانية أو النص الأدبي، فهو كذلك فضاء تمثيل يقوم به الممثلون الذين تشغل أجسامهم هذا الفضاء وتؤثر فيه وتبدعه إذا لزم الأمر.



جان جيديه، الشرفة، إخراج سترينهارتيكولو تيانرو ميلانو، ١٩٧٥

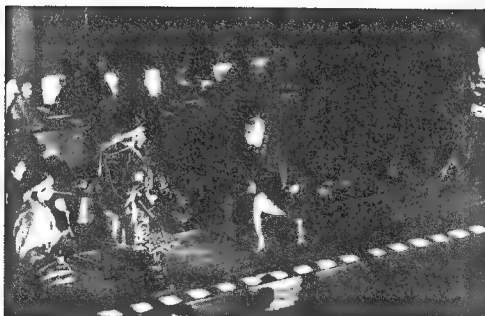
المسرحانية - للمرأة

تصوير تشيميناجي.

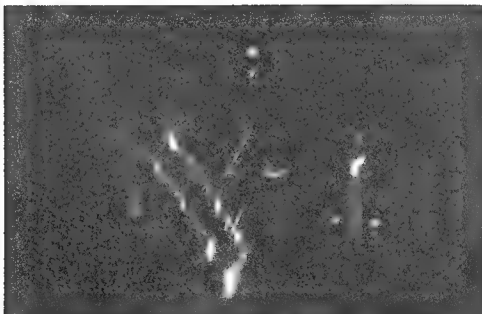
حيثئذ يكون الفضاء من صنع وإنشاء الممثلين، وليس الديكور (أو الأشياء التي تحمل محله). ومهما كان الشكل "الديكوري" الذي يتخذه الفضاء المنصى ومهما كانت درجة المحاكاة فيه، فلا يمكن أن نستبعد ما يضيفه أداء الممثلين من المتعة عند المتفرج. إن هذا الأداء، أو هذا الرقص بالمعنى البدائي للفظ، يمكن أن يكون حاسماً؛ فهو يمكن أن يكون الجوهر، ليس فقط في مجال التمثيل الصامت أو المسرح الراقص، وإنما في جميع الحالات التي يظهر فيها المعنى من خلال علاقة الأجسام بعضها ببعض الآخر، وعلاقتها بالفضاء؛ وهو لا يكون أساسياً فقط في جميع فضاءات التخت التي لا تستوعب سوى الأجسام وحركاتها، لكنه يضيف معناه على الديكور، على المكان المحاكى إذ يبرز النشاط الاجتماعي الذي يطرح فيه. ولا ينبغي أن نندهش في المسرح التاريخي، من المكانة التي تشغلها المبارزات والاحتفالات والمعارك وغيرها من الأنشطة التي يتجلى فيها أداء الجسم وحركة الممثلين. إن أى دراسة للفضاء المسرحي (المسرحي وليس المنصى فقط، إذ تتدخل هنا وبشكل مباشر العلاقة بالمتفرج) تتضمن تحليل العلاقة بين شكل الفضاء والحركات التي يمكن أن يؤديها الممثلون في هذا الفضاء.

إن التعارض الذي يكون بين مكان متمسك وثبوت الأجسام، وبين مكان دائري وحركات مستطيلة، لا يخلو من معنى، كذلك الزحام في مكان ضيق أو الفراغ في مكان واسع هائل.

إن علاقة المكان بالأجسام تنقلنا إلى دراسة أخرى مهمة وهي علاقة حركات الأجسام بالأشياء التي تشغل هي أيضاً الفضاء. مثال ذلك في مسرحية "أساطير قادمة" لناظم حكمت، حيث جعل المخرج محمد ألويسى الممثلين يطلقون اسطوانات قنابل قذيفة طيران الغربان، وكان الفضاء بمثابة السماء التي تطير فيها الغربان.



جسر هانا ميسي في الفضاء في المسرح الياباني
تصوير يوشيدا.



ماريتر: الاعترافات الزائفة

إخراج دي لاسال، باريس ١٩٧٩/١٩٨٠

العلم أو درجات السلم الاجتماعي

إن المتفرج من خلال الفضاء المنصى يشاهد أداء استعراضيا له صفات المباريات الرياضية، أشبه بمباراة في التنس أو الملاكمة مع اختلاف درجات الوضوح.

وبهذا المفهوم، يبدو الفضاء المسرحى ميدان صراع، الممثلون فيه هم المنشأ وركائز الانطلاق.

٢٠٤ استخدامات الفضاء

السؤال الجوهرى الذى يمكن أن نوجهه إلى أنفسنا هو : ما فائدة الفضاء المسرحى للممثل الذى يستثمره ؟ وهنا سنعود إلى الجانب الوهمى. فإذا كان هناك أداء حركى فوق المنصة فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى أو الهدف. إنها قتل وتحكى. فهى على علاقة مباشرة بالوهم. الحدث الذى تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد، إنه نوع من الطرح لنشاط إنسانى معين.

هذا والأنشطة الأساسية للأجسام داخل الفضاء هى الحركة، والأداء الخالص (الرقص)، وتمثيل العلاقات بين الشخص، ومحاكاة الأنشطة غير المسرحية. بالنسبة للأنشطة الثلاثة الأولى، فسنحدث عنها عند حديثنا عن حركية الممثل. ولكن لا ينبغي أن نهمل النشاط الأخير .

٣٠٤ الفضاء والأنشطة الإنسانية .

السؤال الرئيسى الذى يطرحه تشكيل الفضاء المسرحى هو: ما الحدث الأساسى الذى ينبغى أن يجرى فى هذا الفضاء ؟ الكلمة، الحرب، الجدل القانونى، حدث يتعلق بالجماهير والعلاقة بالكتل البشرية أو العلاقة بين الأشخاص والحياة الاجتماعية اليومية، والحياة اليومية تعنى أيضاً أو يمكن أن تعنى أنشطة الجسم: الأكل والشرب والنوم والمشى .

إن صعوبة إخراج مسرحيات "فينافيه" Vinaver تكمن فيما تفرضه، وهو شيء غريب رهيب ، من ضرورة عرض فضاء العلاقات بين الأشخاص وفضاء العمل في المنشأة.

ومن المجدد بالذكر أن التنوع الهائل في الفضاءات المسرحية المعاصرة يتعلق بالتنوع في الأنشطة البشرية التي من الممكن عرضها الآن فوق المنصة .



ليلز: المعلم، إخراج سوبيل جيندلييه، ١٩٧٩ .
المعلم بالتصق بالجدران في محاولة للاختفاء بدخله .
تصوير كلود بريكاج

٥٥ • الفضاء بوصفه نصاً أو عمل السينوجراف.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن إنشاء الفضاء يضطر المهندس (السينوجراف أو المخرج أو كلاهما) بأن يأخذ فى الاعتبار معطيات متعددة. فمنذ اللحظة التى لا يكتفى فيها الفضاء أن يكون صورة (أيقونة) مكان واقعى فى العالم، متتبعا فى سبيل ذلك التحديدات الفضائية التى يمكن استخلاصها من النص (الإشارات الارشادية بالإضافة إلى الحوار) أو تلك التى أضافها نص المخرج، ومنذ اللحظة التى يمكن فيها استخلاص قوالب فضائية من الفضاء النفسانى، أو من التراكيب (العمارة) النصية، أو من العناصر الثقافية المشكلة، منذ اللحظة التى يكون فيها الفضاء المنصى على علاقته بالأنشطة البشرية، فإن السينوجراف يجب أن يختار من بين هذه التحديدات الفضائية المختلفة، من بين القوالب الفضائية المختلفة، و/أو ينشر الحيوط المختلفة التى تشكل الفضاء المسرحى بوصفه نصا مركبا (١) فيه الشخوص والأشياء تعمل "أشبه" بألفاظ الاشتقاق فى اللغة.

ويمكننا أن نقول، إنه فى أفضل الحالات، الفضاء المسرحى الناجع هو فى ذات الوقت "صورة" نصه، وصورة عالم اجتماعى، وتركيب وهمى نفسانى، ومجال للتمثيل وانطلاق الأجسام، ومحاكاة للأنشطة الإنسانية. ونسوق فى هذا الصدد أعمال "ستريهلر" بوصفه أعظم أستاذ فضاء فى الوقت الحالى: "جاليليو جاليلى" لبرخت، "بستان الكرز" لتشيكوف، "الشرقة" لجان جينيه، "الملك لير" لشكسبير وغيرها من الأعمال العملاقة.

والآن ، لنحاول بشئ من التفصيل، فحص الكتابة الفضائية التى يقوم بها السينوجراف.

(١) إذا قارنا الفضاء المسرحى بالنص، نقول إن الشخوص والأشياء هى الألفاظ، وإن الحركات هى الأفعال، وإن عناصر الديكور هى الصفات، وإن السمات الفضائية هى قواعد النحو .

١٠٥ أدوات السينوجراف

انطلاقاً من موهبة توظيف النظر التى يمتلكها السينوجراف، يعمل هذا الفنان بالأدوات التى بين يديه وهى:

أ - معطيات الفضاء الذى يغيره أو يصوغه

ب- الديكور، أى الماديات التى يستخدمها (خشب، معدن، قماش، نسيج، بلاستيك)

ج- أجسام الممثلين بوصفها حدود الفضاء أو بوصفها عمارة.

د- الإضاءة، ويمكن أن نضيف إليها الموسيقى.

٢٠٥ معطيات السينوجراف أو النص السابق.

كما هى الحال بالنسبة لأى ظاهرة مسرحية (نص وعرض) يوجد "نص- جتين" سابق، منه يخرج نمط الكتابة الأدبية والنصية، كذلك يمكن القول بأن عمل السينوجراف لا يتم دون معطيات سابقة. هذه المعطيات ليست فقط المكان المنصى الذى يتشكل فيه الفضاء الخاص بالعرض، ولكن أيضاً نمط معين لتوظيف النظر تبعاً للفضاء المسرحى الذى يمثل الفضاء "التاريخى" المعتاد فى العروض المسرحية. إن تشكيل الفضاء فى مسرح إبيداور Epidaure ليس هو التشكيل الذى يلزم لعرض مسرحية من مسرحيات فينو Faydeau على مسرح الأوديون.

إن السينوجراف يكتب نصه انطلاقاً من سلسلة رموز سابقة تكيف رؤيته وعمله؛ ومن ثم كانت الصعوبة التى تصادف الكاتب المسرحى. المجدد فى تشكيل الفضاء الذى يلائم رؤيته الجديدة؛ وهذا ما حدث مع "بومارشيه" بخصوص النص الكلاسيكية، وبشكل مختلف، مع "فيكتور هوجو أو ميترلنيك" بخصوص الحائط الرابع.

ونستطيع الآن أن نقول إن الفضاء المسرحى يتشكل انطلاقاً من عمارة معينة، من نظرة على العالم (التصويرى) أو من فضاء مصاغ فى جوهره من أجسام الممثلين.

وبطبيعة الحال، الفضاء المسرحى المادى يتشكل انطلاقاً من هذه العناصر الثلاثة معاً، ولكن فى كل مرة يغلب أحد هذه العناصر على العنصرين الآخرين.

١٠٢٠٥ .العمارة

بعض الأشكال المسرحية تتبع فى جوهرها عمارة المكان النصى؛ فالفضاء المسرحى ليس مسطحاً، بل هو ذو أبعاد ثلاثة، ليس مجرد سطح، بل هو حجم؛ وعليه فإن الفضاء ثابت يتشكل بشكل المكان وتركيبه، من ذلك الفضاء القديم أو الفضاء الاليزابيثى. الشفرة القديمة خاصة بفضائية تحكمها "الجدران" إذا جاز لنا التعبير، ولا يستطيع السينوجراف تغيير ذلك فتكون مهمته الوحيدة هى توزيع الكتل فى الداخل. وبهذا التشكيل قلما يتضمن الفضاء المسرحى متفرجين متميزين؛ فإذا كان المتفرجون لا يرون بطريقة واحدة، فإنهم يرون الشئ نفسه، مهما كان موقعهم. ونتيجة لذلك، فإن جانب الأصوات هو الذى يتميز (الأصوات البشرية والموسيقى).

٢٠٢٠٥ .التصوير اليدوي.

منذ الوقت الذى تدخل فيه المنظور، أصبح الفضاء المنصى بصورة جوهريّة فضاء النظر، نظر المتفرج وقد تشكل بفعل المنظور. أصبحت المنصة لوحة؛ ولا عجب إن رأينا بومارشيه، الذى ختم مرحلة طويلة من التطور - يضافى لأول مرة، وبصورة صريحة، مرجعاً تصويرياً على إحدى مشاهد مسرحيته " زواج فيجارو " (الفصل الثانى).

لقد أصبح عمل السينوجراف هو إنشاء ديكور، ومعنى آخر، أن يعطى للمكعب المنصى حدوداً تجعل منه مكاناً من العالم الواقعى مفصلاً عن بقية العالم غير المنصى؛ فالديكور يعطى الوهم المنظورى بقياب الحدود، بالامتداد إلى عالم خارجى.

لقد أصبح الديكور تصويريا، ولا عجب أن نرى ، منذ العصر الرومانى وحتى مسرح الكارتيل بين الحربين ، بل حتى بعد الحرب، لا عجب أن نرى السينوجراف مصورا، بدءاً من "تشتشرى" إلى كريستيان بيرار "مرورا" بكل من "بيكاسو و دوفى و دوران". (١)

منذ القرن الرابع عشر أصبحت اللوحة المنصبة تتبع فى تشكيلها نظرة الأمير. بعد ذلك تدخلت طبقة المال فأعطت الأغنياء أفضل الألواح. وأصبحت المنصة الإيطالية تتشكل على أساس هذه النظرة المتميزة التى تريد أفضل مكان .

وخلال العصر الكلاسيكى بأسره، كان ثمة نوع من الصراع الداخلى على المنصة، بين مجال الأداء الذى حددته العمارة وبين المنظور الجديد. فطالما يوجد متفرجون فوق المنصة، يصبح من المستحيل إنشاء لوحة بصورة فعالة.

إن الديكور - اللوحة لم ينشأ إلا فى أواخر القرن الثامن عشر، حينما استرد الكونت دى لوراجويه من الممثلين حق ظهور المتفرجين فوق المنصة .

ومن العتب أن نحاول معرفة أيهما أسبق إلى الظهور: المسرح أم التصوير، وأيهما أثر فى الآخر. هل المسرح هو الذى قلد التصوير أم العكس هو الصحيح؟ هل السينوجراف هو الذى قلد المصور، أم المصور هو الذى قلد السينوجراف؟ أم أن الأمر، كما يؤكد الاحتمال الكبير، غير ذلك، فلم يقلد أحد الآخر.

بقى أن نؤكد أن سيطرة التصوير، سيطرة اللوحة، على الفضاء المنصى لم تنته حتى العصر الحالى. إن نسبة كبيرة من الإخراج المسرحى المعاصر لا يزال يعتمد على اللوحات فهذا بلاتشون وشيرو كل مع السينوجراف الذى يتعاون معه، يفضلون نظرة المتفرجين التصويرية. ولكن الإخراج المعاصر ينطلق أيضاً من عناصر أخرى.

(١) باستثناء عصر المدرسة الانطباعية. فالانطباعيون لم يصدروا لوحات وبالنات لوحات حسب المنظور.

٢٠٥٠٣ الحركة ونحت الأجسام

إذا كانت الأبعاد الثلاثية حاضرة في الفضاء المسرحي حينما يكون مرتبطا بالعمارة، فهي كذلك أيضاً، وبشكل أكبر، حينما يكون مرتبطاً بأداء الأجسام في حالة الحركة.

إن عودة الحضارة المعاصرة إلى الجسم البشرى لا يخلو من علاقة خاصة بتعريف جديد للفضاء المنصبي: فهو لم يعد مجال أداء وحسب، مكان أداء استعراضى، وإنما هو عمارة متحركة للأجسام البشرية وحينما صمم "جاك دى لاسال" السلم فى الفضاء المسرحي الخاص بمسرحية الاعترافات الزائفة، فذلك لكى يجوبه الممثلون طولاً وعرضاً وفى كل اتجاه، وبكل المعانى والمدلولات.

إن الانتقال من "الديكور" الثابت إلى التبسيط، من الفضاء الممتلئ إلى مجال الحركة عن طريق التشكيلية ثم تقشفت الفضاء عند "جان فيلار"، يؤكد الأهمية الجديدة المتصلة بتشكيل الفضاء من خلال علاقته بالأجسام البشرية؛ فالألات والعناصر المتحركة وأيضاً بعض قطع الأثاث المنعزلة (طاولة، كرسي) لم تعد سوى نقاط انطلاق، وإذا جاز التعبير، قواعد أو ركائز لحركة الممثلين.

وعلى شاكلة ما يجرى فى الرقص المعاصر أو فى أشكال مسارح الشرق الأقصى الراقصة (مثل الكتشاك والباليني) فإن الأجسام البشرية ترسم عمارات متحركة، أفقية ورأسية. وفى حالات كثيرة تكون الحركة هى التى ترسم حدود مجال الأداء وعليها تكون مهمة صياغة وترقيم جميع حدود الفضاء.

ومن اللافت للنظر كذلك أن يعتبر المسرح الملحمي أيضاً حركات الممثلين أهم المعطيات فى الفضاء المنصبي (انظر برخت، كتابات، ج ١، ص ٤٣٥) (١)

(١) من المحتمل أن الأهمية المعطاة لحركات الجسم البشرى لا ترجع فقط إلى الأهمية الجديدة المعطاة للجسم، وإنما أيضاً إلى العلاقات الجديدة بالثقافات التى تكون فيها العمارة هى الجسم البشرى: أفريقيا، الشرق الأقصى.

٤٠٢٠٥ المختلطات

لا ينبغي أن نتصور أن هذا المبدأ الفضائي ، حضور شفرات العرض شيء جبرى فى العرض الحديث .

إن كثرة الشفرات تسمح للسينوجراف بأن يلعب بإحداها على الأخرى ، ويأحداها مع الأخرى ، وأن يمزج بين الديكور والعمارة المتحركة ، وأن يقيم ديكوراً داخل عمارة (وهذا ما حدث أكثر من مرة وعلى سبيل المثال فى قصر الباباوات فى أفينيون).

إن الشفرة السابقة للسينوجراف المعاصر ، هى أيضاً الحجم والعمارة الخاصين بالأجسام البشرية ، وفى الوقت نفسه ، صار من الضرورى عليه أن يمزج فضائية الديكور بإمكانيات الجسم البشرى؛ فضاء للمصورة ولكنه فى الوقت نفسه فضاء للأجسام البشرية.

٣٠٥ معطيات الفضاء المسرحي

يعمل السينوجراف على / وأنماط العلاقة الفضائية التى تغذيها الرموز . وهكذا فإن معطيات الفضاء تتفق مع عدد من الصفات ، أى السمات المميزة التى تنتمى إلى مجموع الرموز .

ومن العسير جداً على السيميولوجى أن يأخذ هذه الصفات فى الاعتبار إذ هى لا تعمل بوضوح إلا من خلال علاقاتها بالرموز التى تشغل الفضاء ؛ وعلى ذلك فإن زحام الفضاء يتحدد نسبياً بحجم المنصة ، وطول الأشياء ، إلخ. ومع تفايرها واختلافها ، من الممكن أن تحدد مدلولاً لتعارضها .

سمة الفضاء المسرحي أن يكون أفقيا، أما الرأسية فتأتى أساسا من التركيب المستقيم القائم للممثلين؛ إذن فالرأسية، بالنسبة للأفقية، صفة لاقعة.

أ- رأسية، إطار الصورة فى عمق الديكور، الصورة التى تجعل من المعروض مشهداً، لوحة.

ب- رأسية، عمل الأجسام البشرية، بمعاونة عناصر الديكور المتحركة، والسلام، لإبراز صعود معين، أو طيران، أو سقوط (انظر الصورة ص، ٩١)، من ذلك السلام فى مسرحية "مغارة على" من إخراج "ديمارس" والعجلة الضخمة فى مسرحية "بينرجى" (ناظم حكمت ومحمد ألويسى)

ج- فى صورة عمق المنصة أو فى العناصر الجانبية فى الديكور، رمز معين يحقق الرأسية: من ذلك النافذة أو القمر فى عروض موليير من إخراج "فيتيز" التى تفتح على فضاءات أخرى .

د- رأسية الفضاءات الجمعية فى المنصة الإليزيبتية أو ما يقوم مقامها: من ذلك الأماكن الرأسية وبالذات الحفرة فى مسرحية "تيمون الأثينى" من إخراج " بيتر بروك".

هـ - رأسية محتملة لأماكن مسرحية، لأماكن تعلو المنصة: من ذلك الألواح فى مسرحية "بونتيل" لبرخت من إخراج لافودان .

وعلى النقيض من ذلك ، يحدث أن تكون الأفقية هى الميزة ، سواء عن طريق حركية مستوى الأرض (جروتوسكى) ، أو عن طريق لفت الانتباه إلى مادة الأرض والاتصال مع الأرض : من ذلك الأرضية التى على شكل لعبة الضامة فى منزل أورجون فى مسرحية طرطوف الأولى من إخراج بلانشوف . أو الأرضية الباركية فى مسرحية

"فيدر" من إخراج فيتيز ، أو الأرضية اللامعة فى مسرحية عدو البشر من إخراج "فانسون".

صحيح أن الرأسية يمكن أن تشير إلى الطبقية الاجتماعية أو الطموح الدينى ، كما أن الأفقية يمكن أن تشير إلى العلاقة بالأرض الأم ، لكن من العبث الاعتقاد بوجود ترجمة ممكنة للرمز . لابد أن ندرك أنه ليس هناك مفتاح أحلام للرموز المسرحية ، ليس هناك مدلول وحيد للرمز ، كما أن دلالة العنصر تتحدد بعلاقاته بغيره من العناصر داخل المجموع الواحد .

٢٠٣٠ ٥ العمق والسطح

الفضاء المسرحى ، بعكس الفضاء التصويرى ، فضاء ثلاثى الأبعاد ، والعمق أحد هذه الأبعاد . ويمكن أن نميز فضاء مسطحاً شبيهاً بالفضاء فى مسرح الشرق الأقصى حيث صورة العمق تمثل منظراً طبيعياً دون عمق . وهذا الفضاء يحقق :

أ- الصورة ، اللوحة التصويرية .

ب- المواجهة فى العلاقة المباشرة بين الممثلين والجمهور ، أى نوع من التوجه أو الخطاب المباشر ، حيث الفضاء يبرز فى اتجاه الجمهور .

ج- للتحركات الجانبية ، نوع من المساواة فيما يتعلق بعناصر العرض . فليس هناك مستوى أول ولا عمق ، بالعكس فالدرجة تكون بين المنتصف وأطراف الصورة المنصية : (١)

(١) فى الكابوكى اليابانى ، يحقق وجود "الجسور" فوق مستوى الجمهور نوعاً من العمق ، لكنه ليس عمق المنظور ، إنه عمق من جانب الجمهور يضطره إلى تحويل النظر .



موليير : دون جوان
إخراج فيليز ، باريس ، ١٩٧٨
أفنية عمل الأجسام البشرية
تصوير أ. أوبرسفيد

على العكس من ذلك ، فالفضاء العميق ، الأداء الذى يتم بين المقدمة والخلف ، يفترض نوعا من الطبقية أو التدرج فى النظر ، تماما كالتشكيل المكائنى الذى يبدو كأنه جزء من الواقع ، وبخاصة مع وجود ديكور عميق يزيد من هذا الإيهام بالواقع^(١)؛ و العمق يمكن أن يكون مرتبطا بالجدار الرابع . ولكن هنا أيضا لا يوجد مفتاح للرموز كمفتاح الأحلام ؛ فالفضاء العميق يمكن أن يكون الفضاء الضرورى لأداء الأجسام ، فى مقدوره أن يسمح بوجود مساحات صراع بين القوى ، وخطوط زوايا ماثلة بعضها يوحي بالقلق كما أسلفنا ، كما يسمح بسير الممثلين نحو الجمهور .

٣٠٣٠٥ الانفتاح والانغلاق

أى فضاء مسرحى هو بطبيعته مغلق باعتبار أنه يعارض مادونه ، مغلق بالنسبة للعالم ، بالنسبة للمدينة . والفضاء المسرحى مغلق أيضا بالنسبة للمتفرج . ولكن ينبغي أن نتوقف عند هذا الانغلاق فنحن بصدد تناقض من تناقضات المسرح .

فالفضاء المنصى هو فى ذات الوقت مفتوح (على عالم الفنيين ، على آله العملية) مفتوح على المتفرج الذى وجد من أجله . فمن الصعب إذن أن نتحدث عن انغلاق مادى ؛ غير أن الرموز الفضائية يمكن أن تشكل للمتفرج تأثيرا بالانغلاق ، انغلاق بالنسبة للمتفرج حينما يكون الفضاء كله مشكلا دون اعتبار لوجود المتفرج (مسرح الجدار الرابع) ، انغلاق بالنسبة للكواليس . إن قضية انغلاق الفضاء المسرحى أو انفتاحه هى قضية نسبية. إن الفضاء المفتوح نحو الجمهور (ذهاب الممثلين وإياهم بين القاعة والمنصة) (٢) يتمسك بالفضاء بوصفه أداء ؛ وفضاء التخت هو بالضرورة

(١) انظر فضاء مسرح الأوبرا

(٢) الستار الذى فقد كثيرا من أهميته، استردّ هذه الأهمية . فهذه برخت " ومسرحه اليومى " يعودان إليه، ليس كفاصل فضائى بقدر ما هو عنصر القطع الزمنى.

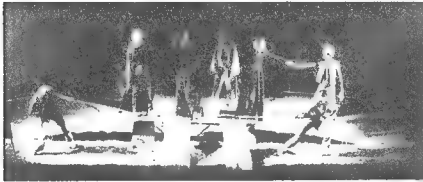
منغلق بالرغم من انفتاح النظر إلى بقية العالم . أما الفضاء - الديكور التقليدي ، فيمكن أن يكون مفتوحاً أو مغلقاً ، يمكن أن يركز على انغلاق المكان الوهمي (اعتزال أو حبس) أو بالعكس يفتحه على اللانهائي وهو أيضاً وهمي (السماء أو البحر) . مسرح يطرح الانفتاح على السماوات أو على فضاء لانهائي ، وآخر يطرح العزل أو الحبس الدائري . إن الانغلاق أو الانفتاح لا يدرك إلا من خلال العلاقة بين المنصبي وماهو خارج المنصة ، الوهمي ، ولعل هذا هو جوهر عمل السينوجراف :

أ- تحديد هذه العلاقة بالتعامل مع الحدود (فتحات أو حواجز) .

ب- إنشاء الرموز التي تسمح للمتفرج بإدراك واستيعاب خارج المنصة الوهمي .

٥-٣-٤ الفراغ والامتلاء

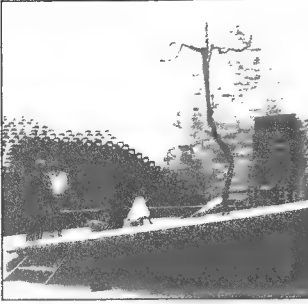
من البدهي أن نظام الرموز ليس واحداً في فضاء فارغ وآخر يمتلىء أو مزدحم، فوق منصة شاسعة وفي مكان ضيق. هذا الاختلاف نجده أيضاً فيما يختص بالدينامية أو الحركة، من انبساط إلى تركيز . العلاقة بين المنصة والمكان المنصبي تتحكم أيضاً في أبعاد الفضاء . ففي الفضاء الشاسع الذي يمثله فناء قصر الباباوات والعناصر المتحركة الدائرية ذات الأبعاد التي لا بأس بها في مسرحية (في انتظار جودو) من إخراج كريجكا Krejka تعطي الإحساس بدائرة ضيقة. إن عدد العناصر التي تحدد الأبعاد الروهمية الخاصة بالمنصة وتأثير الفراغ أو الامتلاء، هذا العدد ضخم جداً بحيث لا نستطيع أن ندركه بسهولة (انظر الصورة ص ٩٥)



(١) شكسبير، الملك لير ، إخراج ستريهار نيأترو بيكولو ميلانو ، ١٩٧٤ .

فضاء سيرك . داخل فضاء علي الطريقة الإيطالية .

تصوير تشيميناجي .



(٢) بيكيت ، في انتظار جودو ،
إخراج كريجكا
في مهرجان أفينيون عام ١٩٧٨
فضاء دائري ضيق

٥-٣-٥- الدخول والخارج

التعارض الجذري الأكبر في الظاهر هو الذي يكون بين فضاء وهمي يمثل الداخل ، منزل من الداخل ، مع خارج أياً كان . هذا التعارض يختلف عن التعارضات السابقة .

إنه لا يتركز سوى على الوهمي ، دون الفضاء المنصّي بوصفه فضاء مادياً . (١) ولكن الداخل والخارج يمكن المواءمة بينهما ، سواء عن طريق إخراج مسرحي يعتمد على تعددية الأماكن ، أم على فضاء متعدد القيمة يمكنه ، تبعاً للاكسسوارات وبالذات تبعاً لحركية الممثلين ، أن يمثل الداخل والخارج .

إن القصر الغريب الذي استخدمه فيتيز في إخراج أعمال موليير وتبعاً لاستعمالات المنضدة والكراسي التي ظهرت ، كان بمثابة داخل القصر ، وقاعة ، وشارع ، وأيضاً مقبرة . هذا اللعب بالداخل والخارج لا يسمح فقط بإظهار ما هو خارج المنصة ، وإنما بالذات ، يسمح بتجاوز هذا التعارض الفضائي ، فيعرض في المكان الواحد نوعاً من التعايش أو التوحد للأماكن المختلفة .

(١) إن كون المكان المنصّي في الهواء الطلق (الخارج) لا يغير الفضاء المنصّي بشكل أساسي .
إننا هنا بصدد " منصة تخت " ، لا أكثر ولا أقل . ولا يوجد فرق رئيسي بين الفضاء الدائري في مسرحية " تيمون الأثيني " (بروك) والفضاء الدائري لعرض في الهواء الطلق .

٥-٣-٦ الدائري والمستطيل .

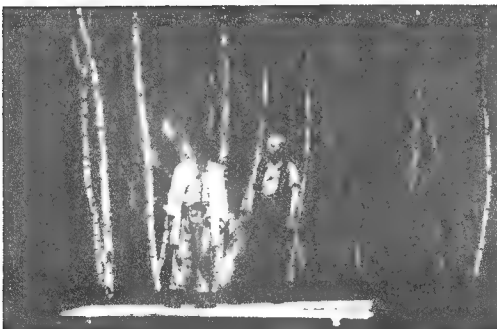
المعارضة الكلاسيكية بين الفضاء الدائري والفضاء المستطيل هي في نظرنا أقل أهمية من المعارضة التي يقضى إليها عملها بين الفضاء التخت والفضاء العلبة . الدائرة هي فضاء التمثيل ، الأداء المنصى ، في حين أن المستطيل هو علبة المحاكاة . هذه المعارضة يثيرها دائماً الإخراج المسرحي المعاصر : فالفضاء المستطيل يمكن أن يكون تختاً مع وجود متفرجين من حوله . إن مسرح الخرطوشية الذي عرضت عليه مسرحية ١٧٨٩ لم يكن بالمعنى الدقيق مستطيلاً ولا مستديراً ولكنه كان يجمع بين الصفتين ، كذلك الفضاء الدائري في مسرحية (في انتظار جودو) كان مشكلاً داخل مستطيل .

ومع ذلك ، فإن الفضاء الدائري له خصائصه : فنحن من الممكن أن نوجّه فضاء مستطيل ، ولكن الفضاء الدائري ، من طبيعته ألا يوجّه . فهو يدعونا أن نترك نظره

المتفرج تواجهه من كل صوب في وقت واحد وهو لا يسمح بأى إخفاء أو تعميم . إن الفضاء الدائري هو فضاء الأداء المنطلق ، الذي ليس به أسرار .

٥-٣-٧ الفضاء المحصور والفضاء غير المحصور .

أبداً كان شكل الفضاء ، فالمهم هو مظهره المنطقي : مشكل حول مركز ، مركز دائرة ، أو هرم منشأ في مستطيل ، وعلى العكس؛ فالعرض بأكمله يمكن أن ينشأ على هرب جانبي أو مائل ، على تححر النظر (عدم حصره) على استحالة التركيز : من ذلك الفضاء في مسرحية " العصر الذهبي " من إخراج " منوخين " ، والتحرر الدائم في مسرحية " لو يعود الصيف " لأداموف من إخراج " جيل شافاسيو " . إن مجهود المخرج " بيتر ستين " في عرض مسرحية " المصيفون " لجوركي يتركز حول تشتيت وجود الممثلين في الغابة المتاهة (انظر الصورة ص ٩٩)



جبركي : المصطافون ، إخراج بيتر سكين ، باريس ١٩٧٨

الغاية تعزل الأشخاص

تصوير كلود بريكاج

المادة أو المواد المصنوع منها الديكور والتي تشكل حدود الفضاء المسرحي هي رموز مستقلة لها مدلول من الضروري أن نأخذ في الاعتبار ، كما لها دلالة خاصة . وليس من الممكن هنا أن نواجه جميع الحالات ولا أن نقوم بتحليل مفصل لهذه الدلالة ، خاصة وأن مواد الديكور لا تؤدي وظيفتها بمفردها وإنما من خلال علاقاتها بمجموع عناصر العرض . نسوق بعض الأمثلة فقط : رمز الصورة المرسومة يدل على مسرحية معلقة ، مستغزة إذا جاز التعبير ولكنه أيضاً يحيل إلى اصطاطيكية اللوحة . واستعمال الخشب العاري (أدوات متحركة، ديكور) يحيل إلى نوع من الإعلان أو التظاهر بتأثير الواقع (برخت) من خلال العلاقة بالملابس الرثة الخشنة . وفي مسرحية " رودوجون "

لكورنى ، وإخراج " هنرى رونس " كان الديكور الذى تصوّره " بينى مونتريزور " نوعاً من الخشب الباتش الهندى المدهون بالأحمر الذهبى . أما ملابس الشخصى الرئيسة الثلاثة فكانت امتداداً لهذا الديكور حيث كانت من الحرير المائل إلى الحمرة . وفى "المصطافون " لجوركى وإخراج بيتر ستين كما فى " المشاجرة " لمايغر وإخراج "شيمو" ظهرت الأشجار الحقيقية فوق المنصة بحفيف أشجار حقيقى ، مما يدل على العلاقة القائمة ، العلاقة المأساوية بالطبيعة . ولكن الأشجار عند " شيمو " كانت فى عمق المنصة تطلّ فيها الشخصى ، فى حين كانت أشجار " بيتر ستين " تشكل متاهة يلعب فيها الشخصى لعبة الاستخفاء. (انظر الصورة ص ١٠٠)



ماريشو : المشاجرة ، إخراج شيرو
ليون - باريس ، ١٩٧٤ - ١٩٧٦
الغابة بعيدة
تصوير كلود بريكاج

٥-٤-١ الأرض

إن جوهر مادة الفضاء قد يتمثل فى طبيعة الأرض : قراءات بيضاء فى مسرحية بيرينيس لراسين وإخراج بلاتشون .

(انظر الصورة ص ١٠٣) حبوب من البلامستيك الأزرق للأرضية فى أ.أ. لأداموف، والرمال فى مسرحية (لو يعود الصيف) لأداموف أيضاً من إخراج "شافاسيو"، والرمال للأرضية فى مسرحية الملك لير . وتراب مقدمة المسرح ، وفى الحديقة وفى المقبرة فى مسرحية "أعمال البيت" تأليف "كروتيز" وإخراج "لاسال" وفى هاملت تأليف "تاجانكا" وإخراج ليوبيموف، والأرضية الباركيه اللامعة فى مسرحية فيدر وبيرينيس لراسين وإخراج "فيتيز" التى تشير إلى المجتمع والبلاط. فى كل حالة، يسهل إعطاء معنى أو دلالة لمادة الرمز، ويجب أن يكون هذا المعنى واضحاً، كما ينبغي أن يتلقاه المتفرج دون لبس حتى ولو عجز عن صياغته وتوضيحه.

٥-٤-٢ الأضواء

من نافلة القول أن نعلن أن الفضاء من الممكن أن يتشكل بالإضاءة، وأن الضوء يمكن:

أ- أن يتركز فى نقطة معينة وينقل هذا التركيز.

ب- أن يغير من أبعاد الفضاء بإضاءة منطقة فقط وترك بقية الفضاء فى الظلام.

ج- أن يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة.

د- أن يحو حدود الفضاء عن طريق عدم إنارتها، وبذلك يوحي بلا نهائية الفضاء. فى مسرحية " الملك لير" لشكسبير وإخراج " ستريهلر" نجد مثالا غوذجيا لاستخدام الفضاء، حيث الضوء يحو قماش الخيمة التى تحدد الفضاء فإذا نحن فى الأرض الفضاء التى لا شكل لها ولاحدود.

هـ - أن يشكل بطريقة تجريدية الجو، وأقع فضاء خارج - المنصة.

إن تأثير الضوء على محتوى الفضاء يزداد فى حالة العمق المحايـد. فهناك أساليب إخراجية تقوم على تسليط الضوء الشديد على الشخصـوص التى تبدو أشبه بالفراشات الملونة على العمق الكابى أو القاتم (هذا كان أسلوب جان فيلار).

ولعل تأثير الصورة واللون هو التأثير الذى يكون فيه المخرج والسينوجراف خاضعين، إلى أكبر درجة، لقوانين الإحساس. فالمتفرج يستقبل أثر الألوان والأضواء بصورة مستقلة تماما عن إرادته وعن رد الفعل الواعى عنده. إن كل ما يجرى هو عملية إحساس مجرد، والمتفرج لا يستطيع أن يستقبل لونا باردا إلا بارداً، حتى ولو عدلت بعض التأثيرات الملونة أو المضئنة بسبب وجود تأثيرات أخرى معارضة.

مثال واحد من بين العديد من الأمثلة، لكنه مثال حاسم: العمق الأسود أو القاتم جدا يقوم بوظيفة عمق العين، كاميرا سوداء، وبهذا الوصف يحدد فضاء نفسانيا؛ باطنيا. إن أى عمق أسود يستبطن المشهد، ينقله على منصة النفسانية. وعلى العكس، العمق الأبيض يحدّد المشهد، يجعله موضوعيا، يضىء عليه لون الخارج، أى يضىء عليه معنى يتوجه ناحية المجتمع والسياسة؛ حتى ولو كان ثمة وجود للعاطفية والنفسانية فإنهما يحالان إلى عالم الخارج. ومن ثم تأثيرات غير متوقعة؛ من ذلك الإخراج الحديث الذى قام به ستيورات سيد لمسرحية كالديرون " الحياة حلم " فقد استخدم العمق الأسود الذى أضفى على المشهد الطابع النفسانى واستبطن قوى الشر، والتسلط والدكتاتورية التى تحكم علاقة الأبناء والآباء. كذلك فإن عرض " ريفيزور " لجوجل وإخراج "فيتيز" أثار عند المتفرج إحساسا لا يقاوم بالجزع؛ العمق الأسود (الذى زاد بفعل وجود المرايا التى نعرف آثارها النفسانية) استبطن بطريقة قاهرة هجاءً سياسيا. فلم يكن باستطاعة المتفرج ألا يستبطن ما يشاهده أمامه.

فى مجال استقبال الألوان، بعض أشكال المسرح الشرقى، كالـمسرح الهندى والمسرح الصينى، تستخدم أبجدية حقيقية للألوان. ففى الأوبرا الصينية إذا انعقد الزواج

بطريقة تقليدية فى جو من الفجور الأحمر، يظهر شقاء العروس وموتها فى شكل صورة باللون الأزرق ودرجاته المختلفة. وهذا "ألان شام" سينوجراف مسرحية " العمل المنزلى" من إخراج لاسال، تصوّر الشقاء اليومي فى اللون الأزرق الذى يطفئ على الأكسسوارات والستائر.



راسين : بيرينيس، إخراج بلانشون

ليون - باريس : ١٩٦٢

قراءات ومرايا

تصوير نيكولا فريت.

٦- الفضاء الجمع :

استطاع الآن القارئ أن يدرك أن أى تصور للفضاء المسرحى باعتباره "واحدا" هو تصور سطحي ومستحيل بالمعنى الحرفى للفظ. الفضاء المسرحى بطبيعة الأشياء فضاءان : قاعة ومنصة، ثم هو يدرك بالضرورة من خلال علاقته بما دونه، بما يختلف عنه، وباختلافه هذا يجعل منه فضاءً مسرحيا : فالفضاء المنصى يعارضه الفضاء خارج المنصة.

١٠٦-

وتشعب الفضاء يمكن أن يتوزع فى أماكن مختلفة :

١- أولا، فى النص المسرحى الذى تشكل مواصفاته أو تسمح بتشكيل أنواع من الفضاء : نصى / خارج نصى أولا، ثم أنواع تتصل بالنص نفسه الذى يبدع فئاته الخاصة به.

ب- ثانيا، فى المكان المسرحى نفسه مع المناطق المتنوعة لعمارتة.

ج- وأخيرا من خلال توزيعات الفضاء الوهمى أو الخيالى، الفضاء (الاجتماعى) فضاء المرجعية. (١)

هذه الأصول الثلاثة لتوزيع الفضاء هى على علاقة بعضها ببعض الآخر، فالتشعب النصى يمكن أن " تحاكيه " قطيعة نصية، وكلاهما يمكن أن يبدو صورة لتقسيم اجتماعى، لفضاءات اجتماعية مختلفة. وعلى العكس، فالمنصة يمكن أن تشكل تشعبا مختلفا عما يمكن أن يتطلبه النص أو يفرضه المرجع الوهمى.

(١) انظر كتابنا: قراءة المسرح ص ١٦٨ - ١٨٠

هناك حالة كثيرة الحدوث بل هي عامة، وهي الحالة التي لا يترجم فيها التقسيم النصي إلى فضاءات تقديرية، لا يمكن أن يترجم فيها إلى تقسيم مادي للفضاء؛ من ذلك تقابل فضاءين في المسرح الرومانسي لا يؤدي إلى انشطار في الفضاء لأنهما متدمجان. من ذلك وجود "مجال" للأسياد وآخر للخدم في الفضاء الواحد في مسرحية "زواج فيجارو". وعلى العكس من ذلك، حينما قام "روسيمون" باخراج "لعبة الحب والمصادفة" اجتهد في تحديد فضاء للأسياد وفضاء للخدم، عن طريق اختلاف طفيف في مستوى المنصة؛ وكانت الشخصيات تتحرك في هذين الفضاءين المختلفين تبعاً للأدوار التي تؤديها (أدوار أسياد أو خدم) وفي النهاية استبعد الخدم نهائياً من فضاء الأسياد.

أما المسرح الكلاسيكي فهو يرفض التشعب؛ فخارج المنصة والمنصة منفصلان تماماً ولعل هذا كان وراء ما تم التعارف على تسميته بوحدة المكان. ولكن ليس من المستبعد أن يشكل العمل النصي تشعباً ويعرض خارج المنصة. (١)

٣٠٦ دراسة الفضاءات الجمع :

يمكننا أن ننظر إلى وظيفة الفضاءات الجمع بإخضاعها لعدد من الإجراءات :

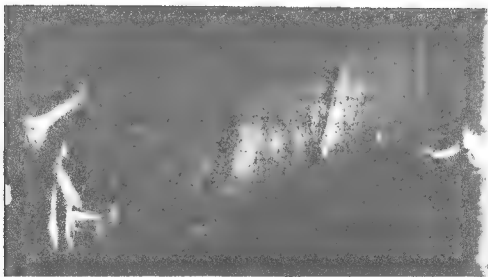
١- المناطق يمكن تمييزها فقط من خلال الاستعمال الذي تخصص له أو استقبال

(١) انظر إخراج بلاتشون لمسرحية "أتالي" لراسين.

خصائص مادية متباينة. (١): بُعد، مكان نسبي، إضاءة، الخ. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إبيدوكل لهولديرلين ومن إخراج ميكائيل جروبير، حيث تعرض جنباً إلى جنب محطة للسكة الحديدية شبه مزالة في أحد الأقاليم، وماكيت عملاق للوحة مشهورة جداً للفنان فريديك.

ب- التقسيمات الفضائية يمكن أن تكون ثابتة وواضحة الدلالة كما في المثال السابق، أو في جميع الحالات التي تعبر فيها تقسيمات الفضاء عن التعارض "طبيعة-ثقافة": من ذلك مسرحية "المشجرة" لماريكو وإخراج "شير" حيث تتمثل المعارضة بين الفضاء "الاجتماعي" الذي يصادف فيه الأطفال البدائيون العلاقات البشرية، وبين الغابة الكبيرة المليئة بالطيور وتثيرها سماء الليل المرصعة بالنجوم. وكذلك في مسرحية شكسبير "كما يعجبك"، إخراج "بتير سين" يقوم التعارض بين المدينة طراز عصر النهضة وبين الغابة. وبالمثل فإن وجود الأرض (في الحديقة والمقبرة) يحقق التعارض بين العلاقات الإنسانية والطبيعة الميتة في مسرحية هاملت لتاجانكا (انظر الصورة ص ١٠٧) ويمكن أن تكون التشعبات متحركة في شكلها وفي مدلولها (وهو ما يحدث في معظم المسرحيات التي يخرجها بلاتشون) وهناك حالة لافتة للفضاء المتحرك ذات الدلالة الواضحة ولكن شكلها يتغير بصفة مستمرة، تلك هي حالة الستارة الهائلة في مسرحية هاملت لتاجانكا، وهي نوع من السجادة الضخمة المتحركة في جميع الاتجاهات رأسياً وأفقياً وإلى الامام وإلى الخلف ويمينا ويساراً؛ سجادة على درجة من الكثافة تسمح بمرور الضوء ولكنها مع إضاءة معينة تبدو وكأنها جدار رمادي اللون تنقبض له النفس البشرية أو تمثل عمق أيقونة بيزنطية، في كل حركة من حركاتها

(١) وجود عملين مختلفين أو أشياء.



(١) شكبير، هاملت، إخراج ليونيموف
موسكو - باريس، ١٩٧٣-١٩٧٧
السفارة مجاز متحرك للمعارضة
تصوير كلود بريكاج



٢) جوتہ، فاوست
اخراج جرویر
پاریس ۱۹۷۷ء
طریق للنظر
تصویر کلود بریکاج

تشكل فضاء القهر فى مواجهة فضاء الفرد بتطلعاته إلى الحرية. (١)

ج- من الضروري دراسة علاقة الفضاءات المجمع خلال تطورها أثناء العرض. مع جميع الحالات التى يمكن أن تظهر:

- تحرك الحدود الخاصة بهذا الفضاء.

- الاستعمال المتتابع للمناطق المتباينة (الفضاء الاليزابيتى)

- الفضاءات المتتابعة والمتزامنة فى آن واحد التى ترسم طريقا كما يحدث فى مسرحية "العصر الذهبى" من إخراج "منوخين" (٢).

وأوضح من ذلك فى مسرحية فاوست من إخراج "ميكانيل جروبير" (انظر الصورة ص ١٠٧)

- وجود فضاء آخر، قلما يستعمل أو لا يستعمل بالمرّة، مثال "المنظر الطبيعى" فى مسرحية "بعيدا عن أجوندانج" لوينزيل وإخراج شيرو، أو أرض المقبرة التى سبق ذكرها. فى جميع الحالات، تكون لعلاقة الفضاءات قصة أو هى تحكى قصة هى إضافة أو معارضة للموضوع الأصلى . فى جميع الحالات، تنشئ علاقات الفضاءات صورا

(١) هذا الستار أيضا هو " الشبح " ، القهر المتمثل فى قانون الأب وصورة الأب المتوفى. هو أيضا مكان التجسس: أصابع تظهر من خلالها: أيادى الجواسيس تتشبث بها، وهم يتسمعون الحوار بين هاملت و أوفيليا.

(٢) الفتحات الأربع يقيم فيها بالتوالى وثى آن واحد الممثلون والجمهور.

بلاغية، نوعاً من المقابلة النصية، تضاداً أو مجازاً، والمتفرج مدعو للإدلاء برأيه فى الفضاءات من خلال اللعب بالمعانى والدلالات (١).

الصعوبة القصوى التى تصادف من يتعرض لتحليل الفضاء تتمثل فى أن علم الرموز وعلم الدلالات يبدوان وثيقى الارتباط فيها، وأن السعى إلى الدلالة (إلى البحث عن المعانى) يعطل أحيانا البحث عن العلاقات الرمزية بين مجموعات الرموز. ومنشأ ذلك أن هذه المجموعات الرمزية يمكن أن يشكلها السينوجراف، ثم يقوم المتفرج بإعادة تشكيلها بشكل غير واضح، كما أن السينوجراف لديه نظرة مبهمه عن العلاقات الفضائية أو أننا، نحن المتفرجين، نجد صعوبة فى تمييز الرموز المختلطة والمتداخلة والمعقدة.

٦-٤ الفضاء - المسرح

إن مثال مسرحيات "المصطافون" و"فى انتظار جودو" و"الملك لير" يحيلنا إلى تلك الحالة الخاصة وبالأغة الأهمية، وبخاصة فى وقتنا الحالى، ألا وهى حالة المسرح داخل المسرح.

يكون هناك مسرح داخل المسرح حينما يكون هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر. فينبغى أن يكون هناك ناظرون ومنظرون، حتى لو كانوا جميعاً منظورين من الجمهور. وإذا ما تذكرنا أن الرموز النصية هى فى الوقت ذاته أداء استعراضى ووهم، أدركنا أنه بالنسبة للممثلين "أ" فإن أداء الممثلين "ب" لا أهمية له؛ كل ما هناك أنهم "أ" ينظرون "ب" وأنهم يعكسون للمتفرج رموز "ب" الذين ينظرونهم : فالمتفرج يرى "أ" ينظرون "ب" وينظره بأعين "ب".

(١) مرة أخرى، من الخطأ الاعتقاد بأن مدلول الأرض ليس له سوى دلالة واحدة، إنه (الحديقة) يمكن أن يعنى أيضاً الطبيعة فى مقابل الثقافة.

وإذا سلّمنا جدلاً أن قيمة حقيقة الوهم ملفاة، أو بتعبير أصح، أصبحت سلبية، أدرّكنا أنه إذا تلقى المتفرج رموزاً بالناقص - من المنطقة "أ"، فإنه يتلقى رموزاً معكوسة مرتين من المنطقة "ب": ومعنى آخر يتلقى رموزاً "إيجابية" (- فى - = +)؛ إذن فهو يتلقى رموزاً سلبية مباشرة آتية من "ب"، ولكنه يتلقى أيضاً رموزاً إيجابية مرت بنظر "أ". وهكذا يتكون عند المتفرج نوع من الشك، سؤال حول صحة الرموز المسرحية وحقيقتها. إن ما حدث بالضبط هو، "أننا فى مسرح" وهذا ماتقوله الرموز المعكوسة الآتية من المنطقة "ب" بعد مرورها بنظر "أ"، فى حين أن الرموز الآتية مباشرة من "أ" أو "ب" هى بطبيعة الحال سلبية، أى أن قيمتها كحقيقة فى حكم الإنكار. إن وجود "مثليين - متفرجين" فوق المنصة كأنه تجسيد لفرض: "نحن فى المسرح، والرموز ليس لها قيمة كحقيقة إلا فوق المنصة".

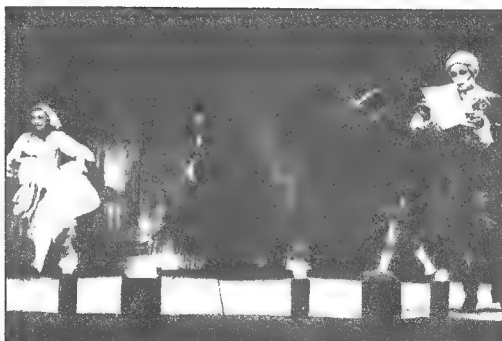
وهكذا ندرك ما يقوله المسرح داخل المسرح:

أ- نحن فى المسرح، والقضاء - المسرح داخل الفضاء الكبير هو مكان الاعلان عن المسرحانية.

ب- الذى نعلمه من هذه القناة المعكوسة، هو الحقيقة. وبذلك ندرك لماذا الأمثلة الكلاسيكية للمسرح داخل المسرح، فى مشهد المثليين فى "هاملت" أو فى المسرح الباروكى أو فى مسرحية "الوهم المضحك" لكورنى، تشير جميعاً إلى وجود حقيقة، حقيقة مكشوفة، معروضة، فى ذات الوقت مع إضاح لقانون المسرح. فمشهد المثليين فى "هاملت" يكشف الجرم المخبوء، الحقيقة الخفية، فى حين يعرض فى الوقت ذاته طبيعة المسرح وقوته (١).

(١) يسجل الناقد أندريه جرين بذلك - خارق أن التمثيل الصامت القريب جداً من الواقع "التاريخى" لجريته، يجعل الملك كلابوديوس فى حالة عدم اكتراث. فينبغى أن يكون تمثيل جريمة القتل ناطقاً أيضاً حتى يثير عنده رد الفعل المطلوب: ذلك هو المسرح بالنسبة للتمثيل الصامت.

وليس من الضروري، كما رأينا، أن يكون هناك فضاءان حقيقيان متميزان حقا فوق المنصة، أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر. يكفي أن تكون هناك رموز - مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة لكي يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح. وهذه هي الحالة التي يُقدّم فيها مشهد لممثلين آخرين. من ذلك، على سبيل المثال، ملاحم المسرحانية في مسرحية "دون جوان" لموليير التي تنشأ من أن دون جوان دائما ما يتحدث ويتصرف من أجل "سجاناريل" متفرجا. إن وجود هذا المتفرج الخاص يجعل دون جوان في حالة مسرح داخل المسرح. وفي كل مرة يؤدي الممثل جانبا من الدور بشيء من البراعة اللافتة بحيث يبدو كأنه يمثل أمام زملائه، نكون أمام لحظة عابرة لفضاء - مسرح. ومن الطبيعي أن مثل هذا التشعب المنصبي هو من عمل العرض المسرحي، فيستطيع السينوجراف والمخرج تحقيق وحدة الفضاء بجمع وتوحيد المسرحانية. وكذلك العكس، حيث يمكنهما إقامة مسرح مع أن النص لا يشير إلى ذلك صراحة. إن المخرج "لافودان" يركز على المسرحانية عند برخت في مسرحية "بونتيلا" باستخدام فضاء - ألواج؛ وستريهلر يجعل فوق المنصة "مسرحاً صغيراً" في مسرحية "أرلاكان خادما لسيدتين" لجولدوني. إن الممثلين يشكلون جمهورا دائما للمنصة الصغيرة. (انظر الصورة ص ١١٣)



جولدنوي، أركان خادما لسيدین
 إخراج، سکریهار
 بیکولونیاترو میلانو، ۱۹۴۷ - ۱۹۷۷
 مسرح فوق المنصة
 تصویر تشیمیناجی

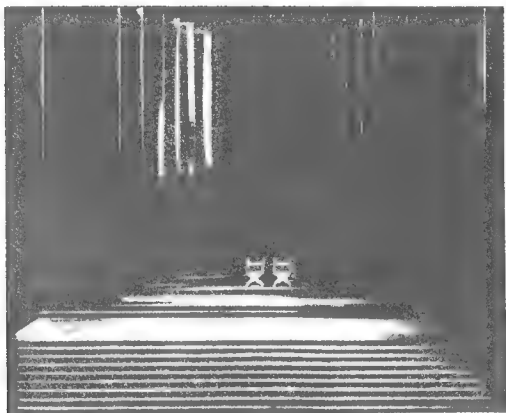
وهذا المخرج شيرو يسرح الفضاء - العمارة فى مسرحية "المشجرة" لما ريفو بجعل أحد الممثلين يقرأ "البرولوج" من فوق جسر يعلو حفرة الأوركستر: إن الأمير وصديقه سيحضران "التجربة المسرحية" ومن ثم ينقلونها إلى المتفرج بوصفها "بروفة" وبوصفها حقيقة. (١)

٧- الفضاء فى العرض المسرحى المعاصر

٧-١ الفضاء الفارغ.

إن تاريخ الفضاء المسرحى المعاصر يسجل نوعاً من المسيرة نحو الفراغ. إن جهد السينوجرافيا المعاصرة يتركز أولاً فى تقليص الديكور إلى أبعد الحدود أو إلغائه. إن الجديد فى المسرح الجديد، بدءاً من "كوبو" الذى كان يحلم بتخت عامٍ تماماً يسعى إلى التخفيف من ثقل الديكور. (انظر الصورة ص ١١٧)

(١) نضيف أن الفضاء - المسرح يمكن أن يقتبس دون أن يستخدم منصةً بالمعنى الصحيح. من ذلك الخيمة الكبيرة التى تضم الفضاء فى مسرحية "لير" من إخراج سترينهلر وتختفى فى بعض الأحيان حسب الإضاءة. صحيح أنها تشير إلى "مسرح العالم الكبير" ولكن ليس هناك متفرجون - ممثلون ينظرون الآخرين.



شكبير: هاملت، إخراج سفيودا
 للمسرح القومي ببلجيكا، ١٩٦٥
 الفضاء الفارغ
 تصوير سفيودا

كان "ميرهولد" وزملاؤه الروس مندفعين في العشرينات بطفرة الثورة السوفيتية فشيّدوا المنشآت الضخمة من سلالم وجسور وغيرها من عناصر الحياة الحديثة، فضاءات فكرية وعملية في وقت واحد ، قريبة الشبه بالتصوير التكعبي. كان ذلك عصر الآلة المنصّة كما عرّفها "دينى بابليه": " تركيب فضائى مستقل يمثل جواً أو أجواءً يرتبط بعضها ببعض. كان الأثاث والاكسسوارات والعناصر الثانوية والحدث نفسه، كافية لتحديد زمنيا. (١) وإذا كان مجموع العرض المسرحى المعاصر يرتبط بفراغ الفضاء، الفضاء المنصى المناهض للديكور، فذلك لأسباب مختلفة متعارضة أو متفقة. (٢)

١-١-٧

يسخرّ الفضاء الفارغ في تغيير ظروف النظر، وتشكيل عالم منصى يختلف عن محاكاة العالم الواقعى، ويكون عالماً مستقلاً. وسواء كان العالم المنصى فضاءً خيالياً أو نقلاً لواقع حقيقى، فإن الفضاء يصبح المكان الذى نرى فيه "رموزاً مميزة" لاشئ. فيها يقول إنها ينبغي أن تتعامل فيما بينها، ولكن استقبال المتفرج وحده هو الذى يربط بعضها ببعض الآخر، كما أن خيال المتفرج وحده هو الذى يمدّها ويبسطها. إن الفضاء المسرحى يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيميوتى بمعنى الكلمة؛ ففي الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة فى ذاته وكل رمز يتكلم؛ ويدلا من أن يقول عالماً مرجعياً واحداً، يجبر المتفرج على أن يضيف عليه معنى آخر، أن يعطيه مدلولاً جديداً. إن علم الرموز وعلم الدلالة يلتقيان هنا، كما سنرى ذلك بصورة أفضل فى الباب الخاص بالمتفرج.

من ثم كان التنوع اللاتهاى لعمل السينوجرافيا المعاصرة؛ فانطلاقاً من فراغ معين، يمكن تشكيل كل شئ. فليس هناك إنشآت سابقة من خلال تقليد أماكن معينة من

(١) انظر : دينى بابليه، الثورات المنصية فى القرن العشرين، باريس ١٩٧٥، ص ٣٠٠

(٢) ولكن الفضاء الفارغ يمكن أيضاً أن يعنى دمار العالم. من ذلك الفضاء الفارغ فى "الملك لير" يشير إلى تجوال الإنسان وشروده فى عالم فقد بالنسبة له كل قانون وكل منطق.

الواقع. إن الفضاء الفارغ هو إمكانية المتفرج لكي يعمل وفقاً لما يرى، وأن يسد النقص عن طريق عمل خياله.

٧-١-٢

إن الفضاء الفارغ يساعد الفضائية الحركية على الامتداد والانبساط، فتشكل الفضاء يمكن أن يوكل إلى أجسام الممثلين، إلى علاقاتهم. تلك هي النقطة التي التقى فيها برخت مع أرتو دون عناه أو مشقة.

٧-١-٣

يمكن للفضاء الفارغ أن يعطى عن العالم صورة واحدة، يجعل من العالم تشكيلاً متحداً. من ذلك الفضاء في المسرح القومي الشعبي على يد المخرج جان فيلار الذي كان يتوق إلى أن يشد من أزر الجمهور فيقوى عنده الحلم الكبير، حلم الإنسانية بعالم يكون فيه العالم والمسرح شيئاً واحداً.

فالفراغ إذن هو وسط مستمر متحد متصل كما أن الفضاء يمكن أن ننظر إليه باعتباره الوسيط الذي يوحد بين جميع رموز العرض كما يفعل بين مستويات النص. مؤكداً، كما يقول "ديني بابليه"، وحدة المسرح العميقة. (١)

في الفضاء الفارغ يمكن أن يتشكل عرض مسرحي متجانس، صورة عالم متصلح أو متوافق. وعلى الإخراج أن يجهد في سبيل تحقيق الانسجام والوثام بين الرموز: المناطق الفضائية والأشياء وحركية الشخص. كل ذلك يشكل عالماً واحداً واضحاً مفهوماً. وينبغي القول بأن مثل هذه الفضائية لا بد وأن تدفع بوظيفة الفضاء المسرحي إلى غايتها، وظيفة الوسيط أو الوساطة، الوساطة بين النص وبين العرض، بين المسرح

(١) ديني بابليه، المرجع السابق، ص ٢٩٢.

وبين العالم. إن الفضاء الفارغ وأدواته، على حد تعبير جان فيلار، يحقق الوسط المتوحد كأعظم ما يكون التوحد. ذلك هو النجاح العظيم الذي حققته مسرحية "السيد" أو انتصار الحب.

٢٠٧ • تمزيق الفضاء .

" في هذا المسرح، نقض الفضاء، تصور جديد للفضاء الذي نعمل على تكاثره عن طريق تمزيقه، ننقضه خيطاً خيطاً، حتى الحبل، فتظهر تحته ثروات مجانية. "

(أرتو ، الأعمال الكاملة ج ٤ ، ص ٣١٧)

إن المسرح والسينوجرافيا المعاصرين يتعارضان مع مشروع جان فيلار؛ فلم يعد الهدف التوحيد، وإنما، وعن طريق هذا التقسيم، صورة لعدم المصالحة وعدم الوفاق . فالفضاء لم يعد وسطاً فارغاً، متجانساً، باختصار، كتصور " كانط " كقبلاً بتحقيق العالمية، وإنما مكان أو سلسلة من الأماكن المتحركة والمنفصلة، المتفجرة .

وليس من عجب في أن نجد العرض المسرحي يتشبث ويستمسك بفكرة الفضاءات الجمع، وي طرح في الفضاء المنصّي الكلي، ليس حقيقة واحدة متجانسة، وإنما نوع من المونتاج، مونتاج في العرض الملحمي باعتبار أنه يضع جنباً إلى جنب عناصر لا يقرّب بينها المرجع، وإنما يوضح تجاوزها منهجها وطريقها. (١)

إن تفكيك الفضاء يمكن أن يذهب إلى أبعد من مجرد وجود فضاءات متعددة . إنه يمكن أن يتحدى " مركزية " العرض المسرحي وبخاصة حينما تكون هذه الفضاءات مدعوة، في أي لحظة من اللحظات، إلى الوحدة، إما لوجود صور متتابعة تشكلها دون رابطة ظاهرة بينها (بوب ولسون) ، وإما لوجود مجالات متجاورة من الأداء بلا اتصال أو تواصل. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إيبيندوكل L'Empe'docle الهلديرين وإخراج ميكائيل جروبير.

(١) برخت: "على المراقب أن يكون في حالة ينفذ فيها سلسلة من المونتاج " ، المرجع السابق

إن تفكك الفضاء حينئذ لا يكون شبيهاً بالموتاج وإنما بالكولاج سواء كنا بصدد فضاءين متنافرين (لا ينتميان إلى فترة زمنية واحدة ولا إلى عالم واحد) أم أن الأشياء تظهر معاً ولا يكون لتقاربها اللامعقول من معنى إلا فى عين المتفرج ؛ من ذلك الفضاء السريالى عند فوريغان (كتاب الروائع). وهكذا لا يتحقق الفضاء المسرحى باعتباره مكاناً للعرض، وإنما مكان لما هو غير قابل للعرض.

٣٠٧ / القشقت أو التفرق عن المركز

العرض المسرحى يعد، فضائياً، مشتتاً أو متفرقاً عن المركز وذلك بسبب تشتت الفضاء وتعدد المناطق الصغيرة ذات الدلالات؛ والتشتت قد يتم أيضاً بسبب تغير الحجم وعدم ثبوته، أو انحراف الأسطح ؛ وهذا يعنى أن يبدو الفضاء بلا توازن، بلا معطيات تدعم الثقة وتبث الطمأنينة، ولا يبدو فقط خالياً من المركز وإنما من المعنى بالمفهوم المزدوج لهذا اللفظ؛ كذلك فإن التشتت يساعد أيضاً فى عمل التزامن الذى يشحذ همه المتفرج ويضطره إلى تجميع عناصر متفرقة؛ وتلك حالة عدة كبير جداً من العروض المسرحية. من ذلك تباين تركيز النظر الذى يقرب عناصر ليست من مستوى واحد. ففى " روميو وجوليت " لشكسبير وإخراج " كارميلو بينه "، يرى المتفرج لوحة ضخمة بها أكواب هائلة وياقة من الزهور الحمراء ارتفاعها ثلاثة أمتار، فى هذا الديكور يتطور شخوص (يحلم بها شكسبير الوهمى النائم على حافة المنضدة) يجلسون على شرائح السندويشات، وفى " بستان الكرز " لتشيكوف وإخراج سترهيلر، يمر قطار لعبة عند أقدام الشخوص؛ وفى " أ.أ.أ. " لآداموف وإخراج بلاتشون نرى الفتى آداموف جالماً وسط حفارات آبار بترول صغيرة (صورة لآبار البترول التى كان يملكها الأب) .

وتكون العروض أيضاً متفرقة عن مركزها بفعل اقتباس فضاءات أخرى (مسرح الشرق الأقصى، واليابانى بنوع خاص، واللايزابيتى والقرن السابع عشر، الخ) . وهو اقتباس يعمل ضد المكان المنصى والفضاء الحالى للعرض المسرحى؛ ونضيف إلى هذا التعارض تعارضاً آخر: يكون تشكيل الفضاء معارضاً للرموز الأخرى فى العرض

المعاصر؛ معزولاً عن سياقه التاريخي، فينقل العرض بأسره.

إن ما يحدث للمتفرج في كل مرة هو ذلك التردد، الذهاب والإياب بين نطاقين للرموز، وهو ذهاب وإياب بمثابة مفتاح للاستقبال المسرحي المعاصر.

٤٠٧ • تجاوز الأضداد .

إن الصفة المميزة والمدهشة في الفضاء المسرحي المعاصر هي اختفاء الأضداد، إذ إن عمل السينوجراف يكمن في تجاوز حدود المتناقضات. فالتضاد " منصة - قاعة " في سبيله إلى التلاشي. فمن المخرجين من يخلط بين المتفرجين والممثلين (منوخين، بيتر بروك، رونكوني) كذلك فإن المفتوح والمغلق، المرتفع والمنخفض، والداخل والخارج، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض. فمن المستحيل أن نحدد الديكور الذي صممه كلود لومير لمسرحيات موليير، هل هو داخلي أم خارجي؛ كذلك بالنسبة لمسرحية المشاجرة لماريفو أو "بعيدا عن هاجونداج" من إخراج شيرو. إن تردد الاستقبال، والشك والسؤال المطروح أبداً هي الثمرة المباشرة لهذا التجاوز لحدود الانقسام الثنائي. وهذا المخرج ليويموف في إخراجه لمسرحية "هاملت" ويفضل الستارة المتحركة يظهر خارج المنصة كأنه موجود على المنصة؛ إن البلاط بأسره موجود حينما يلقى هاملت مونولوجه الشهير ، أو يعرض خارج الزمن: فهذا مونولوج آخر يلقيه هاملت طفلاً عند أقدام والديه. إن هذا اللعب بالأضداد يجعل من الفضاء المسرحي فضاء للحرية بكل أبعادها.

٥٠٧ • المسرحانية

حتى إذا كان الفضاء المعاصر مرجعياً ومحاكياً، فهو أيضاً وأبداً فضاء مسرحي والتمثيل فيه يغلب على المحاكاة. تمثيل قائم يستثيره فراغ الفضاء حيث أجسام الممثلين تتحرك في حرية، ويستثيره حياد العمق وغياب الديكور مما يضفي على عمل الأجسام وضوح الرؤية. وهذا الفضاء الملحمي عند برخت موسوم بصفة دائمة بالرموز المطروحة، رموز المسرحانية: مصادر الضوء الظاهرة للعيان(١)، وآلات تغيير المناظر، والإعلانات.

٦٠٧. المتفرج والفضاء المعاصر

إن العرض المسرحي المعاصر يعمل أساساً على الفضاء.. وهو بدلا من أن يوحد، يحطمه، بدلا من أن يجمع أشتاته، يفقده التماسك والصواب، يمنع اعتباره كلا منطقيا، منظما. والمتفرج وقد أصبح، مادياً، جزءا من الفضاء وفي بعض الأحيان يتعرض لهجومه، يجد نفسه مضطرا، ليس لاستقباله، وإنما لقراءته وفهمه، وأحيانا لإعادة تشكيله. إن الفضاء المسرحي، بالمعنى الأول للفظ، هو مسافة، أو حفرة بين الرموز وبينه.

وفي كثير من الحالات، يكون الفضاء بالنسبة للمتفرج سؤالا بلا جواب؛ إن الفضاء المسرحي، أكثر من الكلمة، هو الذي يجبره على إعادة النظر في علاقاته الشخصية بغيره من البشر وبالعالم. وفي هذه النقطة، ليس للفضاء الملحمي أية ميزة أو تميز، وجميع أشكال العرض المعاصرة (فيما عدا الأشكال الهجين الفاسدة للطبيعة الجديدة في مسرح البولفار) قد جعلت من الفضاء ليس فرضا وإنما اقتراحا. إن الذي يطرح العروض المسرحية الكبرى، إنما هو شاعرية الفضاء -- النص والأشياء التي تشغله؛ نقد لفكرة العرض ومفهومه، نقد يمكن أن نقارنه بما يسعى إليه المصورون في المدرسة الجديدة. إن الفضاء المسرحي المعاصر قد جعل لكي يجعل المتفرج يعدل عن المضي في النظر إلى العالم مستعينا بالشفرات التي علّمت له. إن الفضاء المعاصر يطرح على بساط البحث، وبوسائل شتى، شفرات الاستقبال المعتادة ويبين نسبيتها، ويسمح برؤية العالم بطريقة مغايرة. ومع كل، فثمة معارضة تقوم بين المخرجين الذين يدافعهم تفضيلهم للصورة حتى ولو كانت ممزقة محطمة، إلى إظهار العالم وكأنه لعبة لطيفة للظواهر، وبين المخرجين الذين يعتبرون الفضاء مكان عمل، مكان تغيير خيالي للأشياء، يحوى المتفرج نفسه.

(١) برخت: " عن طريق إضاعة تمثيل الممثلين وأدائهم بحيث إن آلات الإضاعة تقع في حيز الرؤية بالنسبة للمتفرج، فإننا نكسر عنده الوهم بأن ما يجري أمامه حقيقي (كتابات حول المسرح، ج٢، ص ٤٣٧).

الفصل الثالث

الأداة المسرحية

١- خشبة المسرح والابادة

إن ما يسمح لنا بالتعرف على وظيفة الفضاء فى خشبة المسرح - ككل وبشكل شديد الوضوح - هو الآداة . فالعبور من الفضاء المنظر إلى الفضاء الشكل يفترض حضورا ليس لنسق قائم تتضافر فيه العناصر النظرية لتكون مكاناً واقعياً فحسب، وإنما لأدوات غير مترابطة لاتمثل قطعاً اكسسوارية ، بل تعتبر عناصر ذات دلالة بالمعنى الصحيح للكلمة .

مع ذلك ينبغي أن نحاول تعريف ماهية الآداة المسرحية :

١-١ - من الشيء إلى الآداة :

من الصعب تعريف الآداة فى حد ذاتها فقاموس لاروس يعرف الآداة بوصفها "شيئا موجودا خارجنا (....) ، شيئا موضوعا فى المقدمة بما له من سمة مادية . " وهو قول لا يبنى بالغرض ، أما برجسون فيعتبر الآداة "مكملاً" للنشاط الإنسانى، ويذهب إلى أبعد من التعريف السابق قائلاً : " معرفة أداة ما ، هى معرفة كيفية استخدامها" ، ومع ذلك فهذا التعريف غير كاف حيث هناك كثير من الأدوات التى يعرفها المرء دون أن يعرف كيفية استخدامها ...

لنقل إذن بإيجاز إن الآداة ليست شيئا ما فحسب ، أو إنها شيء أعيدت صياغته وتمت أنسنته بفعل استخدام الناس له ، وإن لم يكونوا قد خلقوه بأنفسهم: "لا تصير قطعة الحجر أداة إلا إذا أصبحت ضاغطة للورق". (١)

٢-١ في المسرح ليس هناك إلا أدوات

كل ما يوجد على خشبة المسرح يكتسب بفعل الأمر الواقع سمة الأداة ، فالأداة المسرحية شئ ، أعيدت صياغته وتركيبه من خلال النشاط المسرحي ، وكل ما يوجد على خشبة المسرح - وإن كان شيئاً موضوعاً هناك صدفة - يصبح ذا دلالة بمجرد وجوده في الفضاء المسرحي الذي تكون بفعل النشاط الفني المسرحي . ونستطيع أن نتفهم الأهمية التي أولاهها الإخراج المسرحي المعاصر للأداة ، من خلال أنها لا ترجع إلى نمو نزعة الاستحواذ المرتبطة بالحضارة البرجوازية متباهٍ وإلى " استهلاك يربط شيئاً فشيئاً الوضع الاجتماعي بملكية الأدوات " - مما هو واضح- فحسب وإنما أيضاً لأنها ترجع إلى تطور التجسيد الفني المعاصر في اتجاه بناء الفضاء المسرحي شعرياً .

وإذا أردنا أن نعرف الأداة المسرحية بشكل أكثر دقة ، لأمكننا القول بأنها شئ ذو شكل على خشبة المسرح ، و يمكن للممثلين التعامل معه (أيا كان غط هذا التعامل) . ومن الممكن أن تضم الأدوات عرائس الماريونيت وإن كانت عملاقة - والنافذة التي تُفتح ، والأحذية سواء كان الممثلون يرتدونها أو يخلعونها - والمائدة أو أى عنصر آخر من الديكور إذا كان الممثلون يحركونه - والديكور نفسه لا يتكوّن من أدوات ، فقطع الأثاث لا تُعتبر أدوات إذا كان الممثلون لا يحركونها . بل يمكننا القول بأنها تتحول إلى أدوات بفعل العمل الخلاق للممثل الذي من شأنه أن يصنع أدوات من أشياء لا تنتمي إلى عالم الأدوات ولا يمكن تسميتها بهذا الاسم ، مثل قطعة ديكور مثلاً ، أو قطعة ملابس (باقة أو كم يتم جذبه) ، أو أجزاء من جسد الممثل نفسه ، أو حيوانات (٢) ، بل وبشر (٣) ، فكل ذلك يمكن أن يتحول إلى أدوات من خلال التجسيد ، والأشياء ذات الأحجام الضخمة يمكن أن تصبح أدوات بعد تصغيرها . وأحياناً نجد حالات محدودة يصعب فيها معرفة ما إذا كان الشئ ، أو الكائن ، أداة أم لا ، إلا أن الشك في هذا الوقت يصبح شيئاً في حد ذاته ، ومثيراً لألّف سؤال .

١-٣-١ الأداة بوصفها علامة

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة علامة ، فى حالة ما إذا كانت تقوم مقام شىء ما من الواقع ، ومن خارج الفضاء المسرحى . فى هذه الحالة تصبح الأداة جزءاً من فضاء مادى هو بمثابة إطار مرجعى لها ، وفى الوقت نفسه تحيل إلى شىء ما فى الواقع فتقوم مقامه وتكون " أيقونة " . هكذا يمكن أن يشمل الشك الأداة مثلما يشمل العلامة الأيقونية كما حاول أن يعرفها أمبرتو إيكو Umberto Eco . (٤)

ونستطيع تعريف الأداة المسرحية وفقاً لوظيفتها ، حيث يتم اختيارها (الأداة) على يد منتج العلامات (إيكو) ، أو الممارس؛ للتعبير عن شىء ما يؤخذ لذاته ولشئ آخر غيره ، ويرى إيكو فى هذا الفعل " مستوى أول من الدلالة النشطة " . ، ويطلق عليه اسم "إظهار" (٥) . بهذا تصبح الأداة المسرحية التى تم تعريفها وفقاً لوظيفة الإظهار بمثابة " دال و مدلول فى آن واحد لفعل الدلالة." كقاعدة عامة (٦) ، تُعتبر العلامات المسرحية متفقة مع مادة مدلولها ، فكما يقول إيكو " تُصنع الأداة من حيث كونها تعبيراً خالصاً من المادة نفسها التى يصنع منها الدال الكامن بها. (٧)

١-٣-١ الأداة بوصفها قريناً أو تقليداً

فى البداية ، لا تُعتبر الأداة المسرحية هنا علامة ، بل أداة مثل كل الأدوات؛ إلا أنها تتحول إلى علامة عندما تُخلع عنها عملية النفى المسرحى وظيفتها كأداة فى العالم ، لتصبح تلك الوظيفة خيالية ، أو بمعنى أدق متخيلة . فى " جريمة قتل فى الكاتدرائية " (ت . س . اليوت) يُعتبر معرض شعاع القربان المقدس قريناً لذلك الذى يستخدم فى القداس فى الكنيسة المجاورة لنا مثلاً ، فهو قرين له ، أى تعبير تتطابق فيه الوظيفة والتظاهرة المادية (Token) مع النمط أو ربما تتم إعادة إنتاج هذا النمط بشكل لا نهائى دون تغيير (أوراق نقدية ، مقعد فى مطعم صغير) . أو من الممكن أن تكون الأداة تقليداً ، أو بعبارة أخرى أداة تنتج تقريباً أغلب خصائص نمطها ، مثل المقعد أو العملة النقدية التى أشرنا إليها كمثال فيما سبق ، حيث تكون

الأداة أوراقا نقدية مزيفة يتم تزويقها على خشبة المسرح (فى هذه الحالة تكون الأوراق المزيفة تقليدا للنقود الأصلية ، وهو تقليد لا يحوى بالطبع خصائص الأداة نفسها. وتحكم النسبة التسهيلية فى العلاقة بين التوافق والنمط فى حالة القرائن والتقليد ، أى أن " التوافق المعبر يتفق مع نمطه المعبر الخاص بالشكل الذى صاغته الشفرة " ؛ وهكذا فإن شكل المقعد هو الذى يتم تقليده ، والسمات المشكلة لحرف ثابت مثل d، يتم تشفيرها مسبقا وبالتالي يمكن إعادة إنتاجها فى أية أبجدية أخرى .

٢٠٣٠١ : علامة أيقونية

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة صورة أيقونية ، كأن يكون الستار الملون مثلا مشيرا لمكان خيالى أو مترجما له . فى هذه الحالة ، لا يتفق التوافق المعبر مع نمط تم تشكيله سلفا (وإذا حدث ذلك فإن التوافق المعبر هو الذى يخلقه أو يشكله) ، إلا أنه " يتوافق مباشرة مع مضمونه الخاص " ، وبعبارة أخرى فإنه يشيع " معنى " أو عدد ما من وحدات المعنى التى تم تنظيمها سلفا . فى هذه الحالة نحن بإزاء النسبة التصعبية ، أى أن العلاقة بين النمط والتوافق لا تتم عن طريق تنظيم ما للشكل بل عن طريق تنظيم المضمون . أما فى حالة العلامات التى تتحكم فيها النسبة التصعبية، فإن المضمون الثقافى هو الذى يبعث على تنظيم التعبير ، أى أن مجال الدلالة هو الذى يكيف العلاقة بين العلامة والأداة .

ووفقا للصيغة التى يستعملها أمبرتو إيكو من يارت ، فإننا بإزاء " كوكبة نصية " تشيع - أو يمكنها أن تشيع - كوكبة " من المضامين . " (A)

فى تلك الحالة لا يمكننا القول بأن العلامات الأيقونية تمتلك " الخصائص الفيزيائية نفسها للأداة " ، بل إنها تعمل " بنية إدراكية مماثلة لتلك التى تثيرها الأداة " (مثل الحصان المرسوم بالقلم الرصاص) . يتعلق الأمر إذن بـ " مؤثر بديل " (٩) ومن هنا تكون وظيفة الأداة المسرحية وظيفية " إثارة مبرمجة " (١٠) .

ونستطيع أن نتتبع نقد ايكو للعلامة الايقونية (ويشكل أدق لأيقونية العلامة وسمتها الطبيعية) دون تحفظات ، من خلال تأكيد سمته التقليدية . ولا تتشابه الأداة المسرحية مع الأداة الأصلية بعالمها الذى ينبغي عليها تجسيده إلا وفقا لمواضعات الشفرة الإدراكية التى تسمح للمتفرج بمعرفة أداة ما ، وبرؤية شكل امرأة مثلا فى بورتريه ما ، أو سهم فى شكل أداة على الأرض .

لكننا فى المسرح لا نستطيع أن نذهب بعيدا فى تدمير العلامة الأيقونية. وقد قدم لنا أمبرتو ايكو أيضاً مفتاح هذا الجدل عندما كتب قائلاً : " إن الوحدات الأيقونية تفقد وضعها إذا ما خرجت عن سياقها (الذى نحدده نحن) ، وبالتالي تفقد انتماءها إلى شفرة ما ؛ فالعلامات الأيقونية خارج سياقها ليست بعلامات ، بل إنه من الصعب أن نفهم سبب دلالتها فى الحالة التى لا تتطابق فيها مع الأداة المعبرة عنها . ولم يتبق لنا إذن إلا أن نستنتج أن " النص الأيقونى " بدلا من أن يعتمد على شفرة ما فإنه يعتبر بمثابة عملية " تأسيس شفرة " . وتستدعى تلك العبارات ملحوظتين:

١) فيما يتعلق بالمسرح ، فإن العلامة الأيقونية لا تكون أبداً معزولة ، بل إنها تعمل دوماً وفقاً لسياقها ، أو لوضع سياقها المشهدى والمتخيل .

٢) بما أن المسرح ممارسة فنية فإن عملية بناء العلامات الأيقونية هى عملية "تأسيس شفرة " ، أى أن الإخراج المسرحى يستفيد جيداً من الشفرات الموجودة من الأصل (شفرة مسرحية وشفرة إدراكية) ، إلا أنه يغير أيضاً فى ظروف عمل تلك الشفرات ، ومن هنا يبدأ إبداع شفرات جديدة .

ويتضح أن التقابل ليس جبرياً :

بين القرائن والتقليد من ناحية ، والصور التى تعمل كمثير بديل من ناحية أخرى، فجميع النقات مسموح بها بداية من ظهور السلاح الأبيض المأخوذ من متحف ما إلى الأشكال المصنوعة من الكرتون ، بل وإلى اليد الآدمية الممدودة فى شكل قبضة ، ومن الطير المطهر ذى الرائحة اللذيذة إلى الدجاجة المصنوعة من البلاستيك . ومن إحدى

سمات الفضاء المسرحي المعاصر الذي يفتقد الاستمرارية هي حمل علامات من طبائع مختلفة ، بعضها من القرائن والتقليد والبعض الآخر مؤثرات بسيطة ، وغالبا ما يكون المزج في هذه الحالة مقصودا ، فالعلامة الأيقونية تستخدم بشكل أو بآخر في تخفيف الطبيعية (naturalisme) التي يشيعها نسق ما من القرائن والتقليد شديد التنظيم ، وهكذا تصبح علامة هيكلية ما مضادة في تأثيرها لنسق طبيعي ما ، وفي عرض "كاترين" Catherine (لأراجون Aragon وفييتاز Vitez) ، وإلى جانب الأدوات المطبخية والطعام الواقعيين تماما ، كانت توجد المكتسة التي لا تكتس إلا أنها تجسد (ايقونيا) عكاز العاجز . وفي عرض "كامبييللو" Campiello (لجولدوني Goldoni وستريهلر Strehler) ، كانت هناك بقعة مياه صغيرة على خشبة المسرح تدل ايقونيا على القناة الفينيسية :

ومنذ عهد جون - لوى بارو Jean - Louis Barrault وجسد الممثل أصبح قادراً على تجسيد الحصان الغائب مثلا .

٤٠١ . وظيفة مزدوجة للأداة المسرحية

على عكس الأداة - فى الواقع - التي إذا كانت لها وظيفة العلامة فإنها تكون وظيفة واحدة فحسب ، فإن الأداة المسرحية لها دائما ، وبالضرورة ، وظيفتان على الأقل :

١) ابتداء ، تُعتبر الأداة المسرحية قائمة مقام أداة من الواقع ، وهو جانب من المسألة لا يمكن إغفاله . وإذا استعرنا مثالا من نص غير مسرحي لكنه غنى بالمسرحانية ، لنسبنا أن تتسائل عما إذا كانت خوذة دون كيشوت تشبه الخوذة الحقيقية حقاً أم تشبه الآتية المستديرة (وهى الحقيقة) ، وذلك لأنها تقوم مقام الخوذة وتؤدي دورها . وأيا كانت طبيعتها فالأداة المسرحية تقوم مقام أداة من الواقع حتى وإن لم يفلح المتفرج فى تعرف أية أداة تكون . فى هذا الإطار ، تصبح الأداة المسرحية على الدوام أيقونة لشيء ما ، ومع ذلك فكلمة " أيقونة "



كلمة مبهمة دوما ، فالأداة هي أيقونة فى حالة إذا ما كانت تقوم مقام شىء ما ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع أن تتشابه بدرجة أو بأخرى - أو تشير على الأقل - مع أداة ما من الواقع سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ويعتبر هذا -غير الإبهام- مصدرا لكثير من التشويش حيث يمكن أن تقوم كومة قمامة فى عرض ما مقام مجتمع ما منهار فى خيال المتفرج فى حين أنها لا تتشابه معه من الأصل . (١١)

(ب) بخلاف ذلك ، فللأداة المسرحية وظيفة خاصة ، أو عدة وظائف خاصة :

فمثل أية علامة (وفقا لبيرس Peirce) ، يمكن أن تكون الأداة المسرحية فهرسا أو أيقونة أو رمزا . وتكون " فهرسا " عندما تكون هناك علاقة استمرارية بينها وبين شىء آخر ، كأن يكون التاج ، وهو علامة الملك ، مشيرا إلى الملك دون أن يتشابه ذلك مع الملك ، أو كأن يكون السرج مشيرا إلى الحصان دون أن يتشابه معه ، مثلما كان حزام العفة الذى ترتديه ديدمونة فى عرض " عطيل " الذى أخرجه زاديك Zadek . إن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل ، فستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح و لكل ما حكم عليه بالكموت خارج الخشبة المسرحية أو بأن يكون غير مرئى (مثل الرواية بالنسبة إلى الجيش ، والكأس بالنسبة إلى الوليمة الغائبة) .

يمكن أن تكون العلامة المسرحية أيقونة لشىء ما ، ويمكن أن تتشابه مباشرة مع شىء ما ، فبورتريه الملك شارل الثانى فى مسرحية " رى بلا " Ruy blas لهوجو يعتبر علامة أيقونية مزدوجة لأنه يقوم مقام لوحة بورتريه للملك ، ولأنه فى الوقت نفسه يشبه الملك شارل الثانى ، وكذلك تقوم مائدة الملك لويس الثالث عشر مقام مائدة ما وتتشابه مع إحدى موائد الملك لويس الثالث عشر . حتى وإن صح ما يقوله إيكو حول مفهوم العلامة الأيقونية فإن ذلك لا ينتقص من حقيقة أن أية أداة على خشبة المسرح مصممة كى تتشابه مع أداة ما من الواقع أو كى تحل محلها .

فى نهاية الأمر ، يمكن للأداة المسرحية أن تكون رمزا لواقع مادى أو معنوى ، كأن يكون علم أحمر رمزا للثورة ، أو يكون الصليب رمزا للمسيحية أو للفداء ، شريطة أن تكون الصلة بين الأداة وما ترمز اليه صلة - وفق عبارة بيرس Peirce - نابعة من علاقة عشوائية بدرجة أو بأخرى إلا أنها محددة بشكل مسبق ومشفرة بدقة .

فى الحالات الأعم ، لا تكون الأداة المسرحية علامة مزدوجة فحسب ، بل تشمل الثلاث وظائف التى عرفناها فيما سبق . فالبيجة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام :

أ- بيجة من الكارتون (أى لعبة من الواقع)

ب- أيقونة لبيجة حقيقية (أى الحيوان الحى)

ج - فهرس لمساحة ممتدة من الماء

د - رمز لـ " النقاء " أو لـ " الشعر " .

أمام تعقّد وظائف الأداة المسرحية ، يصبح من المثير للاهتمام أن نحل محل مفهوم العلامة غير الملائمة بدرجة أو بأخرى بمفهوم الوظيفة 'السيمائية' . فى هذا السياق نستطيع القول بأن الأداة المسرحية بمثابة ملتقى طرق أو مزج للوظائف السيمائية، أى أنها -بمعنى أصح- نص . (١٢)

٥٠١ أداة - نص / أو وحدة معني

لا يخلو طرح مشكلة نظرية من حلها وإن 'ن غاية من الصعوبة. ومنذ اللحظة التى تصبح الأداة المسرحية فيها نصا ، أى بناء مركبا ، يصبح من الصعب اعتبارها وحدة منفصلة يمكن دراسة تألفاتها المتعددة .من هنا ينبغى علينا ترك هذا التناقض النظرى جانبا مؤقتا؛فسوف نجتهد للتوصل إلى ما إذا كان من الممكن اعتبار الأداة المسرحية -مثل النص-ملتقى طرق لـ "أدات " خاضعة لعديدمن الشفرات مع الأخذ فى

الاعتبار بأن تمثل الأداة على أنها وحدة معنى أو على أنها كلمة ، يسمح باستيعاب وظيفتها الدلالية والتركيبية والبلاغية .

لذلك سوف نسمح لأنفسنا باعتبار تمثل الأداة المسرحية على أنها وحدة معنى ، كما لو كان تعريفا إجرائيا مناسباً حتى وإن كان التحليل الدقيق يرى فيه نصاً منظماً وليس مجرد كلمة .

٢- جمالية الأداة المسرحية

٢-١ الأدوات الجمالية

إن الأداة المسرحية - بوصفها نصاً - تجسد عنصراً جمالياً مشابهاً لما يمكن أن نجده فى لوحة من الفنون التشكيلية ؛ وبهذا المعنى يمكن ألا تختلف وظيفتها جوهرياً عن الوظيفة التى تقوم بها أداة ما فى عمل تصويرى ، عن طريق :

أ- وضعها فى المساحة وعلاقاتها المكانية بما يحيطها .

ب- سماتها المميزة، من ألوان وأشكال وأبعاد هندسية ، وكذلك علاقات تلك السمات بجملة اللوحة؛ فهكذا يصبح لون قطعة الملابس الفلانية عنصراً جمالياً فى اللوحة المشهدة، ج - فهى " تعنى " (أو يمكن تحليلها بوصفها تآلفاً من وحدات المعنى) فى علاقتها ببقية المساحة اللوحية . (١٣)

وتعتبر أدوات مثل العلم والتاج وإحدى عناصر الملابس ، أدوات جمالية ، ليس فقط لأنها تشكل جزءاً مادياً من تجسيد ما ، ولكن لأنها علامات داخل لوحة تعنى ما تعنيه وسط علامات أخرى . إنها شكل / معنى .

ومن الواضح أن العلامة / الأداة ليست لها قيمة جمالية على خشبة المسرح (أى شكل / معنى) إلا فى علاقتها بعناصر العرض الأخرى (مساحة ، شخوص ، أدوات أخرى) . فمن هذه الناحية تعتبر نصاً فنياً لا ينفصل عن نص آخر أكثر عموماً، هو

نص العرض المادى .

٢٠٢ التغيير الديناميكي

بطريقة ما ، تشكل الأداة خلال وظيفتها الجمالية تجسيدا فى صورة لوحة ، بل إنها تجعل من هذا التجسيد صورة ، فتحدد مساحة الصورة المسرحية على أنها متحركة وعلى أن الأداة فيها يمكن أن تجد مواقع عديدة يعنى أنها يمكن أن تقوم وظائف جمالية مختلفة تبعا للحظات العرض . لكنها يمكن أيضاً أن تكون عنصرا دائما يؤدى إلى تركز صور عديدة ، وبهذا المعنى تكف الأداة عن إعطاء العرض المسرحى وضعا خادعا ، أو ضيقا ، ككتاب للصور أو للوحات المتعاقبة ، حيث يمكن أن تصبح الأداة جزءا لا ينفصل عن عمل بصرى ما لا يتسابق مع اللوحة المرسومة بما أنه يتأسس على التغيير الديناميكي . فهل يعنى هذا أننا تقترب من عالم السينما ؟ الإجابة ستكون بالنفى طالما أن الأداة - كما سبق ورأينا - تستدعى باستمرار الوضع المادى لعلامات العرض وتشير إلى تطابق الدال والمندلول . هكذا يصبح القطار الصغير فى مسرحية " بستان الكرز " (تشيكوف - سترلر) قطارا / لعبة بحق ؛ فهو يعدل لوحة الشخص ب شكل أكيد (الفصل الثانى) ، إلا أن أسلوب العرض كله يتغير وفقا لذلك . فكما يجد المتفرج نفسه أمام ستار العروض الجديدة مرغما على الحول ، نجد محورين مختلفين (حيث لا يتطابق حجم القطار مع الشخص) فى الوقت نفسه الذى يواجه فيه المتفرج إدراكا واقعا لخشبة المسرح حيث تشكل الشخص تجمعها حول أداة . لا تدوم جملة هذا المشهد ، فالقطار يمر ويذهب ، وتشكل صورة مسرحية أخرى بعد رحيله ، وهى صورة تعيد بناء بصريا سابقا تم تعديله بفعل الوجود المؤقت لتلك الأداة غير المألوفة :

٣٠٢ بقايا المعنى

يتضمن التساؤل عن الأداة المسرحية التساؤل عن وظيفتها الجمالية ، حتى وإن كنا بصدد رؤية غير جمالية بدلا من أن نشاهد رؤية لها كل خصائص ما هو " جميل " ،

وحتى وإن كان العمل الجمالى يدور فى إطار القيم المضادة لمثل الاستخدام المعاصر للقيح و للنفائات . فدور الأداة فى العرض المسرحى المعاصر غالبا ما يقوم على توصيل الرعب أو القوضى وعدم التجانس ، مثلما نجده من خلال الفضلات الآدمية والآلات المكسورة وأكوام القمامة والحرق وأقمشة الشيفون والأدوات مزيفة الجمال و القيمة والأسلوب الغرائبى المزيف و طراز الكيتش Kitsch ، فجميع الأشكال الحديثة للتدهور الجمالى -ابتداء من انكسار الحصون التقليدية- لما هو جميل يمكن أن نردها فى الأصل إلى مسار الإخراج فى التعامل مع الأداة . وتتم ممارسة هذا العمل من خلال شفرة مضادة حيث يمكن اعتباره بمثابة عنصر يوجد داخل شفرة ما لكنه لا يتخذ معناها إلا داخل شفرة مختلفة. (١٤)

٣- تحويل الأداة المسرحية إلى دلالة

إذا كان من العادى أن نعتبر العلامة النصية للأداة بمثابة وحدة معنى فى النص المسرحى ، فإنه يمكننا - كما رأينا - أن نتعامل مع الأداة المسرحية بوصفها مدلولاً لتلك العلامة النصية ، إلا أننا سوف نحاول إجراء عملية توسيع للأقطاب تمكنا من التعامل مع الأداة المسرحية بوصفها معادلاً لوحدة المعنى / الأداة فى النص ، وبعبارة أخرى فإن العرض المسرحى إذا كان معادلاً لخطاب منظم ، فإن الأدوات (مثل الشخص) بداخل هذا الخطاب ، تمثل وحدة معنى. ومع ذلك فسوف نَحْكِر من اعتبار الخطاب النصى والخطاب المشهدى متناظرين ، بل لن نذهب إلى اعتبار أن لكل وحدة معنى / أداة نصية ، وحدة معنى / أداة مشهدية تقابلها ، إلا أن التوازيات والتألفات ستسمح بالأخذ فى الاعتبار بوظيفة الإخراج المسرحى.

١٠٣ الأداة النصية

إذا كان عمل الدراماتورج (على الأقل النظرى منه) وعمل مصمم السونوجرافيا يهتمان بالأدوات بوصفها نسقا منظما ، فإنهما يقومان على رصد تفصيلى يكون المدلول فيه أداة قابلة للتجسيد ومتطابقة مع تعريف الأداة المسرحية الذى أوردناه قبلا.

وسواء كان موضع تلك الأداة معروفا مسبقا أنه فوق خشبة المسرح أو خارجها (بل إن لم يكن لها إلا وضع مجازي) فإن ما هو مشهود وما هو خارج المشهد يشكلان جزءا من الفضاء النصي نفسه، وما من منطق لتمييزهما كل عن الآخر قبل العمل فى العرض المسرحي .

ولاشك أن تلك مهمة غير بسيطة وغير واضحة ، وهى تنتمى فى الأصل إلى عمل الإخراج المسرحي الذى من شأنه أن يقرر فى حالات الشك ما إذا كان ينبغي اعتبار عنصر ما على أنه أداة أم لا . من ناحية أخرى، فقد عرضنا كيف لا تتخذ الأداة -معناها السيميائي الدقيق ، ويوصفها علامة - لها معنى إلا داخل سياقها، مما يؤدي إلى استنتاجين ؛ أولهما أنه ما من غنى عن استخراج الأدوات النصية وفق ترتيبها فى النص ودون اغفال السياق، حيث الترتيب والسياق ضروريان لتشكيل ذهنية المعنى، وهو عمل مختلف تماما عما يقوم به مدير خشبة المسرح مثلا مجعما الأدوات التى يمكن أن تكون صالحة للاستخدام فى العرض ، وثانيهما أن هذا الاستخراج لا يمكنه إلا أن يؤدي إلى مقترحات فى الإخراج بما أن السياق المشهود يعدل معنى الوحدات/الأدوات نفسها.

بعد ذلك يصبح من المفيد أن نحدد قوائم تصنيفية (des zeleués) تسمح بتصنيف الأدوات فى عدد ما من المجموعات - مع الأخذ فى الاعتبار بأن تلك القوائم ليست طبعاً جميعها ملائمة لكل النصوص، وهى ليست أيضا صالحة للاستخدام فى كل أنماط العروض المسرحية .



قصة الطهيرة الكوديل ، إخراج فيتاز الكوميدي فرنسي، عام ١٩٧٥
نموذج مصغر لقارب مثل القطار للشهير في بستان الكرز
تصوير روجيه فيولي

يمكن تصنيف الأدوات في مجموعات من العلامات المميزة للشخص المسرحية (مثل ليوبوف Lioubov في "بستان الكرز" لتشيكوف وأدوات الترحال ، أو سيزار دو بازان Cesar de Bazn في "رى بلا" Ruy blas ونقود الطعام) أو المميزة لنص مسرحي (وجود "الكتاب" في "بستان الكرز" ، ووجود الحياة الحيوانية في "الملك لير" (١٥) أو العمل في مجمله ، مثل أدوات القمار والخمر عند تشيكوف، أو أدوات الطعام عند هوجو .

تنتمي الأدوات النصية إلى مجالات سيميائية متنوعة وفقا للنصوص ووفقا لمواقع تصنيفها المطروحة ، مثل مجال الطعام والأدوات المصنعة والحاويات والأدوات المستخدمة في النقل والأدوات ... الخ .

يمكننا - بل ينبغي علينا - أن نبحث عن انتمائهم إلى مجموعات من وحدات المعنى المترابطة disjonctifs (١٦) وهي أنواع من الأفضية التي تتخذ أشكال الثنائيات المتواجهة : الخارج / الداخل . فطرة / ثقافة ، إدماج / لا إدماج ، شعب / لا شعب ، تقييم / لا تقييم .

وتسمح تلك المحاولات التنميطية بتحديد الأدوات المميزة للشخص وللنصوص ... الخ ، بل أنها تسمح قبل كل شيء ببناء مجموعات دالة و"أفضية درامية " ، قابلة لمساعدة المخرج المسرحي ومصمم السونوجرافيا في اختيار أدواتهم المشهدية وفقا لما يرغبون توضيحه : مثل الشفرة المسرحية والوظائف النفسية للأدوات (١٧) ، أو استخدامهم الانثروبولوجي في علاقته باستخدامهم الاجتماعي (طبيعة / ثقافة ، التي، والمظهر من الطعام ، المصنوع يدويا والمصنوع آليا ... الخ)

بعض الملحوظات : هذا النمط من العلامات المميزة لا يتخذ معناه إلا داخل الوظيفة التتابعية للأدوات : مثل تردها ، وتكرار ظهورها ، ونقط ظهورها ، وموقعها فى التتابع النصى .

ويؤدى تعدد التصنيفات الممكنة مع هذا التنميط إلى ضرورة حدوث اختيار للمخرج المسرحى ، ذلك لأن ما سبق يعتبر إجراءات منيرة لكنها غير حاسمة . وهكذا نرى من جديد كيف أنه من السذاجة أن نعتقد أن كل شئ مكتوب فى النص ، وأن المخرج ليس عليه إلا أن " يترجم " النص بإخلاص ، فإذا كان كل شئ مكتوباً بالفعل فليس كل شئ يمكن عرضه .

٤٠١٠٣ منظومات الأداة النصية

لنعرض الآن بعض الأمثلة للمجالات السيميائية / للأداة . ففى منظومة الطعام فى "مسرح الحجرة" لفيناثير ("نينا ، هذا شئ آخر") ، نجد أن النص كله يحتوى مجالات لعلاقات التناظر حيث يلعب الطعام دورا حاسما . والتناظر الأول يقع بين التى والمطهو ، وهو تناظر يدور حول شخصية سياستيان الذى "يتلقى" من امرأة الصحراء الطعام التى الذى لا يحبه ، ألا وهو البلع ، بينما هو يعطى أخاه وصديقه طعاما مطهوا ومعدا بفن . وهنا يعبر الطعام فى الحالة الأولى عن العلاقة (الجنسية) مع المرأة ، وهى علاقة مجازية فى أصل الطعام (المرأة الجزائرية التى تبعث بالسلة) . بينما يعبر فى الحالة الثانية عن العلاقة بالأم ، وهى علاقة مبتورة لأن الأم توفيت ، مما يحدد التبادل فى الحالة الأولى فقط . والتناظر الثانى يكمن بين الفطرة (البلع) والثقافة (وجبات الأم) ، وهى علاقة مصطنعة فى إطار أن وجبات الأم "مصنوعة" مثل ما أن علاقة الحب مع الأم المتوفاة يتم "بناؤها" من جديد.

فى النهاية تصل هدية البلع إلى الثنائى الشاب ("الذى يحبه") ، بينما يكون الأخوان قد تبادلوا موقعيهما ، حيث يعد الأخ الأوسط الطعام المصنوع المجهز مسبقا

مثل البطاطس المهروسة المحفوظة فى أكياس - ويكف عن كونه موقعا لعلاقة الحب مع الأم ، ولا يبقى إلا الإشارة لتحول الطعام إلى السياق الاشتراكي الحديث .

فى كل النص ، تتم الإشارة إلى أداة "الطعام" من خلال لغة شديدة الوضوح ، لدرجة أنه من الممكن عدم إظهارها على المسرح . وفى الحقيقة إن العرض الذى أخرجه چاك لاسال اختار أن يعرض الطعام لكن فى غاية من التكتيم حيث تم تجسيد منظومة الطعام فى تعقدها ، وكذلك التناظر بين الطعام الذى نبحث عنه فى الخلاء / الطعام المصنع على خشبة المسرح .

أما غياب الأداة المادية فى المسرحيات الكلاسيكية ، وخاصة تلك التى كتبها راسين Racine ، فنستطيع أن -نحزم فيما يتعلق بها- بطفيان أجزاء الجسد الإنسانى، فعند استخراج ترددات الأداة فى "فيدرا" نجدها كلها متكلمة ، فجميع الأدوات تقريبا عيون وأبداى وأذرع وأجساد وأقدام .. الخ (١٨) ، من هنا نتعرف على اشكالية الجسد المتشظى الذى يصل إلى منتهاه خارج خشبة المسرح ، فى شكل التناثر ، والتشظى إلى ألف قطعة من جسد هيبوليت .



ومن الواضح أن المخرج لا يستطيع - إلا بصعوبة - أن يجسد مشهديا تلك الأجزاء المتشظية من الجسد: مما يعنى أنه سيكون لزاما عليه أن يجد معادلا لما يمكن تجسيده، وهو مثال جيد لما يمكن أن تكون عليه "الإثارة المبرمجة" (من خلال الإيماءة فى أغلب الوقت) التى لا يمكن -لعلقتها مع الأداة النصية- أن تتبنى إلا على مستوى المدلول : "كوكبة من العلامات التى تقرر مضامين معتمدة". ومع عدم القدرة على إيجاد معادل مباشر ، قام فيتاز Vitez فى إخراجه لـ "فيدرا" أو "بيرينيس" ، ببناء شبه - أدوات خلال الإيماءة الجسدية والكلمة ، بل وخلال ابتكار أدوات عشوائية أو مخلقة، مثل الملحقة ذات الدموع، وهى أدوات قادرة على إعطاء معادل للمتشتت الجسدى الراسينى. (١٩)

٢٠٣ دلالية الأداة للمشهدية بالدلالة

١٠٢٠٣ إجراءات

إن الخطوة التحليلية الأولى هى تلك التى تقوم أثناء العرض على صنع قائمة محتملة بقدر الإمكان من الأدوات / العلامات . وهى مهمة صعبة تقتضى استخدام جهاز فيديو وعدد كبير من الصور الفوتوغرافية ، أو تقتضى -إذا لم يتسن الحل الأول - حضور عدد كبير من لياالى العرض .

أما هذه فمهمة مراقبة وملاحظة عسيرة حيث ينبغى التوصل وسط زخم من علامات العرض المسرحى إلى الأدوات التى تلفت انتباه الناظر. ومن الواضح أن مهمة تعرف الأداة هذه - على الأقل فى العرض المسرحى المعاصر - ليست من السهولة بمكان ، حيث يمكن التردد فى تسمية الأداة، فهل مثلا نعتبر العصا المستخدمة كعكاز عكازا؟ أم عصا ؟

وهناك ملحوظة مبدئية : بما أن التعامل الأول مع الأداة -بالنظر إليها- يودى إلى عزلها ، وفى الوقت نفسه "تسميتها" ، فإنه من الواضح أن مدلولها الشامل فى عيون المتفرج ، بل المتخصص فى علم السيميوطيقا ، يكون أيضا فى مستوى أوكى .

وبعد هذا المستوى ، يمكن فهم الأداة باعتبارها علامة ، وهو المسار نفسه الذى يجرى مع المعنى فى المجال السيميائى وإن كان ذلك يتم عن مفارقة ما . من هنا يقفز إلى عيون المتفرج معنى أولّ شامل ، كأن تبدو الأشياء "عصا" أو "قبعة" أو خرقة ببساطة . فهذه الطريقة نرى الأداة فيما بعد بوصفها علامة ذات وظائف معينة مثل ما تحدثنا عنه فيما سبق .

وكى ننتهى من هذا الشق ، ينبغي العودة إلى مجال الدلالة حيث تعنى الأداة ما تحويه من كوكبة من وحدات المعنى . ويتم تحميل كل ما تقع عليه عين المتفرج على خشبة المسرح أو كل ما يلمحه ؛ بالدلالة فإذا كانت أداة ما تجسد معنى ما على خشبة المسرح فإن ذلك يكون بهدف خدمة الخيال، إلا أن ذلك يؤدى أيضا - وقبل كل شيء - إلى نقل معنى فى ذاته . وتنقل الأداة بجميع سماتها هذا المعنى ، أما مهمة المتفرج فتكمن فى الأخذ فى الاعتبار بتلك السمات أيا كانت .

تعتبر الأداة المشهيدة وحدة معنى متعددة الدلالات بشكل خاص، فلا يتضمن معناها المكتسب وحدات المعنى التى تنتمى إلى التحديد اللغوى فقط (٢٠)، بل إن مستواها المادى وسماتها الملموسة تعطيها ثراء شبه لا نهائى. فى هذا السياق، ما من شيء مصنوع بلا غرض ، فالكل يحمل معنى ؛ الخاصة (الشراء الشعبى للخشب ، الفقر الصناعى للبلستيك (٢٢) أو شفافيته، رقى الحرير أو الدانتيل) ؛ اللون (هناك شفرة للألوان تختلف من ثقافة إلى أخرى ؛ بخلاف التأثير النفسى المختلف للألوان الدافئة والباردة)؛ الصناعة (أدوات من الصناعة اليدوية أو مصنعة آليا)؛ الأصل (أدوات جديدة أو مستعملة أو معدلة)؛ تكوين الأداة (إذا كان يشير مجازا إلى حقبة ما من التاريخ أو إلى طبقة اجتماعية ما) ؛ عمر الأداة واستخداماتها (٢٣)؛ الشفرات الجمالية والاجتماعية التى تسمح بقراءة الأدوات (رجوعا إلى لوحة مصورة مثلا أو إلى مهنة ما). يمكن أن تكون الأداة المسرحية حقلا لبحث شبه لا نهائى وفى غاية الخصوصية ، من شأنه توضيح مهمة إخراج مسرحى ما وأسلوبه ومضمونه الفكرى والايديولوجى. لكن هذا البحث الذى ينبغي الخوض فيه تفصيليا يمكنه أن يفقد الطريق

إلا إذا تم وفقا لعلاقته بتوظيفية fouctiaer الفضاء المسرحي .

٢٠٢٣

ربما يكون من المثير للاهتمام أن نوضح كيف تنتمي الأداة إلى وحدات المعنى المصغرة ما ، أى إلى منظومة ما من وحدات المعنى ، وكيف أن كل سمة مميزة للأداة تنتمي إليها وحدة ما من المعنى أو عدة وحدات (٢٤) . بيد أن وحدات المعنى المتعلقة بالأداة المسرحية يمكنها أن تنقسم إلى مجموعتين :

١- الأداة أداة من القصة الجغرافية ؛ أى أن لها معناها فى تلك القصة ، وتنتمى سماتها المميزة إلى الدور الذى تلعبه فيها ، فتاج الملك ، ومسدس القاتل ، وحوض الماء الذى يتم فيه إغراق الطفل فى مسرحية "العمل فى المنزل" ، هى كلها سمات مميزة مصممة مسبقا يخضع العرض لها وفقا لبعض الحدود . بهذا المعنى ، يتم تحديد الأداة المشهدة مباشرة بفعل وجود الأداة النصية .

٢- الأداة هى أداة مشهدة مادية ، وهى بهذا تمتلك سمات مميزة نتجت عن المهمة العملية لمصمم السونوجرافيا والمخرج ... الخ .

وتتنمى السمات التى استخرجناها فيما سبق إلى إحدى هاتين المجموعتين ، أو يمكنها أن تنتمى إلى إحداها .

نستطيع إذن أن نستخرج وحدات معنى ملائمة متغيرة ، بل هى فى مرتبة أعلى من ذلك ، موضحة بمعناها المباشر ومعناها المجازى خلال عمل الممارس المسرحى ، وخلال الفعل الإيمائى والكلامى للممثل الذى يجرى الاختيار أو التحويل الدلالى (٢٥) ، فالممثل هو الذى يختار وردة من وسط باقة وهو الذى بيده تحويل عصا إلى صولجان حكم إذا أمسك بها وفقا للصورة التقليدية للملك حامل صولجان الحكم .

نستطيع أن نرى كيف تتكون تألفات العناصر الدالة فى المشهد . ويمكن أن نصف الأدوات ، الوحدات المصغرة ، التى ينتظم المعنى فيها فى شكل وحدات معنى (٢٦)

مرتبطة بالسمات المميزة للأدوات ، وفقا للمجالات السيميائية التي تنتمي إليها مثلها في ذلك مثل عناصر العرض الأخرى . هكنا ، تنتمي أداة كنت Kent في مسرحية "الملك لير" إلى مجموعة أدوات التعذيب؛ بما أنها مصنوعة من الخشب ، وكذلك مجموع الأدوات والسمات المميزة المرتبطة بشخصية كنت Kent . و نرى كيف يمكن بناء مجموعات دالة بمساعدة التحكم فى الوحدات المصغرة للأدوات. وهكذا ، يصعب تاج الملك لير (المخرج ستريلر) فى نقطة تقاطع بين مجموعتين رئيسيتين، هما : ١-مجموعة (طبقة من العلامات) تحمل وحدة معنى "الملكية" (وهى مجموعة تحتوى مثلا الصولجان والبالطو الملكى ... الخ) ب- مجموعة تغطى المجال السيميائى للجروتسك الكرنفالى ؛ من واقع الخامة (الكارتون المُنقَّب) والشكل (تاج تقليدية للملك الفول)، ويمكن تقسيم هذه المجموعة نفسها إلى اثنتين ، وهما : الاحتفال الكرنفالى والسيرك .

٣٠٢٣ بعض المترتبات

يبدو أن الإخراج المسرحى يصنع الأدوات ويستخدمها خلال بناء مجموعات تصنف هذه الأدوات . من هنا نستطيع أن نميز الأدوات كالتالى :

١- أدوات مرتبطة بالفضاء المسرحى وتساعد فى تشكيل هيكله (مائدة ، ستار ، كرسى ... الخ). وأفضل نموذج لذلك قد أوردناه قبلا ، وهو نموذج ستار "هاملت" من إخراج تاجانكا .

ب- أدوات مرتبطة بالشخصية الدرامية ، فقد كان يقوم بريشت ببناء أدوات يمكنها أن تكون بمثابة أثر لنشاط الشخصية الدرامية ولحياتها ، ومثال ذلك الملابس والعربة الشهيرة للأُم شجاعة (٢٧).

ج- أدوات مرتبطة باستخدام معين لخامتها : مثل الخشب المستعمل ، والنسيج ، فهما من سمات العروض الملحمية (٢٨)، مثلما أن المعدن والبلاستيك من سمات عروض فورمان و واجدا .

ولا ينبغي لتلك القائمة الموجزة أن تحد من المسألة ، حيث يمكننا أن نلاحظ ارتكازها فعلياً على سمات مميزة للأدوات، إلا أنها تركز أيضاً على علاقة الأدوات بعناصر العرض الأخرى . وفي الوقت نفسه فإن تلك المجموعات هي مجموعات دالة .

من ناحية أخرى ، نستطيع أن نشكل مجموعات منظومات مكونة من عناصر ذات مضمون مشترك ؛ وهكذا فإن الأدوات الحاملة لوحدة معنى "وجبة " يمكن أن تصبح في مجموعة واحدة مع أدوات حاملة وحدة معنى "رفاهية".

وليست هناك قائمة نهائية أو باقية على الدوام، بل إنه من صميم عمل ممارسي المسرح ، وبينهم المخرج؛ بناء مجموعات جديدة دالة لا يمكن التنبؤ بها ، وتكون مثيرة للمتفرج . وينعكس الإدراك المسرحي لتلك المجموعات الجديدة على عالم المتفرج الذي يتبع قانوناً معروفاً دلنا إليه تحليل الفضاء المسرحي . وتنقسم الأدوات بطريقة تسمح بقرائنها وفقاً لشفرات جديدة أسسها الإخراج المسرحي (٢٩) . ولفهم موقع عمل الإبداع الفني بالطريقة نفسها التي نفهم بها عمل التجسيد التصويري بإمكانياته الكامنة اللانهائية .

ونرى مباشرة كيف أن تحليل وحدات معنى هذا النمط (تفكيك الأدوات - إلى وحدات معنى ، وبناء مجموعات مختلفة يمكن أن تنتمي إليها الأدوات- وحدات) (٣٠) أو وحدات المعنى) يؤدي مباشرة إلى إيضاح التوظيفية التركيبية والبلاغية للأداة المسرحية .

إن الأداة المسرحية ليست معزولة ، بل إنها تستند - بوصفها مجموعة - سمات مميزة (دوال) ، وعلاقات تركيبية مع عناصر العرض المسرحي الأخرى. أما بوصفها وحدات مصغرة من المعنى، فيمكن أن تنتمي الأداة المسرحية إلى وحدة معنى ما أو إلى أخرى ، أو إلى مجموعة ما من وحدات المعنى ، ويمكن إذن أن يكون لها توظيف مجازي متواصل مع عنصر أو آخر من العناصر المكونة للمجموعة نفسها؛ ويمكن أيضاً أن يكون للأداة المسرحية توظيف مجازي إذا كانت نقطة التقاء لمجموعتين مختلفتين .

٤- تلفظ الأداة

تعتبر الأداة التي تمثل عنصرا من عناصر الخطاب المسرحي أداة "ملفوظة" من خلال مَنْ يثون هذا الخطاب ، فالأداة فى النص المكتوب يرسلها الكاتب المرسل ، ومن المهم معرفة إذا ما كانت هذه الأداة توجد داخل الحوار والإرشادات المسرحية أم داخل إحداها فقط .

أما الأداة فى العرض المسرحى فيرسلها المخرج المسرحى (ومصمم السونوجرافيا) ، فهما اللذان يبنيانها ويختارانها وينتقيانها من بين أخريات، ثم يضعانها فى النور يعناها الحرفى أو المجازى ، ويعزلانها على خشبة المسرح أو يضعانها مع أخريات . هكذا ، فإن الشجرة فى "فى انتظار جودو" هى شجرة "ملفوظة" خلال النص الذى كتبه بيكيت (فى الإرشادات المسرحية) ؛ أما فى الفضاء المسرحى لعرض كريجكا ، فهى مبنية ومعزولة ومسلطة عليها إضاءة حيث توجد فى موقع شبه مركزى .

يتم اختيار الأداة المسرحية من داخل قائمة مفردات بدائية أو قديمة (أدوات قديمة) ، أو من الماضى (أدوات مستعملة) ، أو ضحلة (أداة بمثابة قرين أو تقليد لأداة من الحياة اليومية واسعة الاستهلاك ، مثل حلة الطهى أو أوانى الطعام الكبير ... الخ) ، أو جمالية أو كيتش Kitsch ، أو أداة مستحدثة ، أو موجزة للمعانى ، أو مفجرة لها ، وللقارئ أن يغفر لنا هذا المجاز الذى من شأنه توضيح عمل مصمم السونوجرافيا بتعبير كتابى . أما الأداة بوصفها عنصراً أسلوبياً ، فيمكنها أن تُعزل أو تتألف مع أدوات أخرى وفقاً لقوانين مماثلة لتلك الخاصة بالتركيب الكلامى . ويستطيع مصمم السونوجرافيا أن يصهر تلك الأداة داخل مجموعة ، أو داخل لوحة بحيث تكون الأداة مجرد جزء منها ؛ ومثال ذلك "الحماقات البرجوازية" (إخراج بلا نشون) حيث تبنى الأدوات لوحات تنسم بالتجانس ، وكذلك فى كبرى العروض الطبيعية حيث وجدت الأداة موقعها بوصفها عنصراً من الديكور الذى تقتصر فيه الدلالة على المجموع . ويمكن أيضاً أن ينطلق مصمم السونوجرافيا من الأداة دون علاقتها بسياق الديكور أو الأدوات الأخرى ، وهنا تصبح الأداة موسومة بغرابتها عن المجموع ، كأن نجد زهرة فوق

قمامة مدينة أو فوق مفرش مائدة طعام ، أو كأن نجد ورودا سخيفة عند قدمى الأبطال التراجيدين .

وأخرا فإن مرسل الأداة هو الممثل الذى يتحكم فيها ، فإليه ترجع الكلمة (وليس الخطاب) ، وفى داخل كلمته هذه تُدرج الأداة وحده المعنى :

أ- بوصفها قرينا أو امتدادا لكلمته الملفوظة ؛ حيث نجد كلمة " صباح الخير " الملقاه أثناء رفع القبة ، وكلمة " شكراً " التى يلقيها شحاذ واضعا فى جيبه قطعة نقود معدنية أو ورقية ، وكلمة " هيا " التى يلقيها المسافر ممسكا بحقيبته .

ب- بوصفها إحلالا مجازيا لكلمة غائبة أو معاقة ؛ كأن يمد العاشق يده بباقة ورد لأن لسانه محرج ، أو كأن يقدم تيتوس الى بيرينيس وردة بطريقة خاطئة فتسقط أرضا (فى عرض فيتاز) تعبيرا عن عدم قدرته على إنهاؤها علاقتهما .

ج- بوصفها ضدا للكلمة ؛ كأن يضع دون جوان يده على ساق إيليفر فى الوقت نفسه الذى يوجه فيه إليها كلمات مريعة ، وهكذا فإن الأداة الساق - المطروحة كعنصر مستقل عن جسد المرأة - يتم بناؤها كأداة خلال إيماءة الممثل فى الوقت نفسه الذى تشير فيه إلى استمرار الرغبة بينهما .

فى عالم الأدوات هذا - الذى هو عالم العرض المسرحى أيضا - يكمن دور الممثل فى رسم الأداة خلال الكلمة أو الإيماءة ، أو فى عزلها بهدف تكوينها ؛ وهكذا يصبح حبل التدريبات الرياضية فى عرض مسرحى لـ معاصر^(٣١) بمثابة أرجوحة أو شعبان أو حبل ألعاب أو قيد ، وذلك وفقا للإيماءة التى توظفها . ولا يكتفى الممثل بتحديد طبيعة الأداة (تسميتها) خلال الإيماءة ، بل أنه يوضح وظائفها أيضا .

لكن العلاقة اللفظية بين الممثل والأداة لا تقف عند حدود الإرسال اللفظى ، فالممثل هو الذى يوضح الوظيفة التركيبية للأداة المشهدية بدرجة لا يستهان بها .

٥- مجال تركيبية الأداة

مثل جميع الأدوات الأخرى ، تمتلك الأداة المسرحية فى الأساس سمات مميزة غير بشرية وغير متحركة (٣٢) ، إلا أن الممثل والممارسين الآخرين يستطيعون أن يؤدوا أدوارهم خلال تلك السمات المميزة إلى الدرجة التى تؤدى إلى قلبها . وبعبارة أخرى تستطيع الأداة أن تتوافق مع جميع المواقع التركيبية وليس مع تلك التى تنتمى إليها وحدها ، أى تلك المواقع الخاصة بالـ " أداة " التى ما هى إلا ملحق ببساطة .

٥-١ الأداة للسلمقة

إن الأداة المسرحية مصنوعة حتى تكون " مكملًا " لسلسلة من عمليات البناء/الهدم (٣٣) ، والتحكم التحويلي الذى يُعتبر من المكونات الأساسية للنشاط الإبداعي للممثل ؛ فهذا الأخير يمكنه أن يكسر كوبا ، ويمكن للممثلة أن تلعب بالكرة ، مثلما تصنع الخطيبة الشابة من الثلج دوامة فى مسرحية " كامبيللو " (لجولدنوى وستريلر) . ويعتمد هذا النشاط على التحكم فى الأداة والتمثيل بها بل وتحويلها أيضا ، فالمصفاة الموضوعة فوق الرأس تصبح غطاء رأس ، أى أنها تصبح أداة للتحكم ما " يجعل منها " شيئا (مختلفا) لتكون العملية المشهدة أيضا عملية تركيبية للمعنى .

يمكن أن تكون الأداة أداة يتم التحكم فيها بهدف الوصول إلى مرسل إليه بشرى ، كأن نرفع ذراعا فى مواجهة خصم ما ، أو نناول طعاما أو نقودا إلى من يتلوننا . تصبح الأداة هكذا شيئا هو " وسيط " لعلاقة بآخر ، ومن هنا فإن الطعام الذى يوزعه نيبيل أجنبي على جيرانه بمناسبة زفاف ما فى عرض " كامبيللو " هو أداة تتحول فى هذه الحالة إلى وسيلة لعلاقة غير مباشرة .

وفى "الأخرون" (لجوركى و بانتيه) يجتمع شمل العشاق القدامى بشريهم الحمر سويا أو كل على حدة . ومن النادر عامة ألا يصاحب التحكم فى الأداة - ذلك التحكم الذى يصنع من الأداة ملحقا أو مكملا - غطا آخر من الوظائفية يجعل منها بمثابة هبة إلى المرسل إليه - وفى عرض قديم لرواية " مدام بوفارى " من إعداد وإخراج جاستون باتى ، تغلق إيما مزلاجا ضخما بحركة عنيفة أثناء دخولها غرفة فى إحدى الفنادق مع عشيقها ليون ، ويجعل هذا التعامل مع المزلاج من ليون المسكين سجينا حيث يصبح المزلاج أداة لفعل يعتبر المرسل إليه فيه هو العشيق :

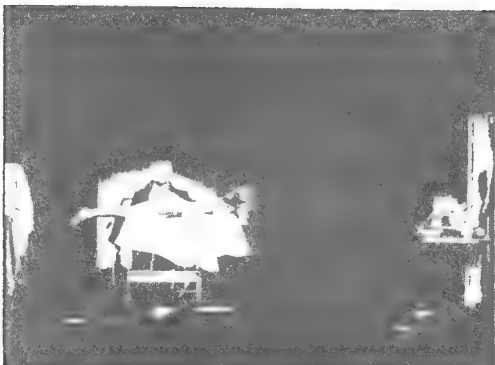
إيما تغلق المزلاج كي تسجن ليون

وفى إخراج ستريلر لـ " الملك لير " ، يقوم الملك أثناء تقسيمه مملكته بين ابنتيه بـ

تمزيق نسيج الخريطة (المثلة لمملكته)

ويعطي نصفها لكل فتاة

من ناحية أخرى ، نستطيع القول بأن كل مرة يصبح الكائن البشرى فيها أداة لتعاملات مماثلة لتلك التى نقوم بها مع الأشياء ، فإنه يصبح أداة بدوره ، ففى مسرحية " صاد " لكارميلو بينى مثلا تخرج النساء من الجعبات وتُنزَع عنهن أوراق التغليف بينما تتحول إحداهن فيما بعد خلال الإيماءة إلى سلسلة من الأدوات مثل الباب الذى ندفعه والهاتف (حيث تصبح قدمها محل السماع) والآلة الكاتبة واللحم الروستو الذى نقطعه قبل أن نتذوقه. ويلعب تركيب المعنى هنا دورا مع التناقضات الدلالية المتحركة وغير المتحركة^(٣٥) . ويبدو تركيب معنى الأداة إذن بوصفه حقل بحث مثيرا للاهتمام ؛ وفيما وراء السمات المميزة ، ينبغى إفراد قائمة بالأفعال التى تعرّف التحكمات أو التعاملات الواقعة على الأدوات حيث يبدو البناء التركيبى للعبارات مثل " بصمة لعمل منتجى المعنى على الأداة ."



صناد لكارميلوليني
باريس ، عام ١٩٧٧
الممثل ، الأداة ، المرأة ناضجة الطهي
تصوير : ف ماي

نستطيع أن نفهم الآن كيف يمكن للأداة المشهدية أن تبدو " فاعلا " لعبارة ما ؛ أولا لأنها تكون فى عدد محدود من الحالات النادرة نسبيا بمثابة فاعل لفعل تحدده طبعاً آلية مخفية تكون أدواتها هى الشخصية الدرامية نفسها . وهكذا نجد فى عرض " هاملت " (إخراج ليوبيموف) هاملت وهو راشيو والجنود وقد انقلبوا أو انجرفوا وألقوا أرضاً بفعل الستار الشاسع الذى يمثل الألب الميت . الأداة هنا إذن " فاعل " فى جميع الحالات التى يمكنها فيها أن تكون فاعلاً لجملة تصنع من الشخص شئنا أو تشيؤهم فهى تؤكد بهذا على استقلالها بالنسبة إلى قوة ما تتجسد مجازياً أو استعارياً فى الأداة نفسها . والأداة هنا تقوم مقام القوة الممارسة فى الشخصية الدرامية ، ومن هنا تنبع إمكانية التجسيد العرّضى لشخص مکتسح أو مقهورة تحت ضغط تساقط الأدوات . ويمكن إظهار رد فعل الأداة المتمردة على المسرح كما على شاشة السينما ، ويفيد ذلك فى توضيح مدى تحكم الإنسان فيها وتكييفه لها خلال عالم القوى المادية وعنف السلطة .

وفى بعض الحالات القصوى ، يصبح المتفرج نفسه أداة مباشرة وفيزيقية لفعل الأداة المشهدية ، مثلما نجد فى مسرحية رونكونى الشهيرة " أورلاندو فوريوزو " حيث كان الجمهور معبأً بعنف بفعل المنصات المتحركة على عربات يدوية تدفعها أيادى بشرية إلا أنها تبدو كما لو كانت مدفوعة تلقائياً .



٣-٥ الأداة - المحددة

في أغلب الحالات تعتبر الأداة " محددا " للمعنى التركيب :

أ- أى محددا للشخصية التي تميزها كما هي الحال مع الصفة ، مما يوضحه النص
الرائع لبريشت في مسرحية " شراء النحاس " :

مثلما الزارع شجرته البذرية

يختار الثقل البذور ، ومثلما الشاعر

يختار لقصيدته الكلمات الصحيحة (٣٦) ، كذلك

تختار (٣٧) [المثلثة] الأدوات التي

تصاحب شخوصها علي خشبة المسرح . المعلقة

التي تضعها شجاعة في الأنية الضخمة

سترتها المنقولية ، بطاقة حزب

فلاسوفا الصديقة وشبكة صياد

البلد الأم الأخرى ، نسبانيا (٣٨) ، أو دعاء الزهور البرونزي

لأنتيجون وهي تنظف الغبار . ومن المستحيل الخلط

وحقيقة تلك العاملة الممزقة

تستطيع أن تخبئ أطراف الأحبال و الأقمشة

والياه المغلية !

فى كل مرة تصبح الأداة محددا مسئولا عن إيضاح السمات المميزة للشخصية الدرامية ؛ مثل السمة النفسية والسمة الشخصية الذاتية والانتماء الاجتماعى والعلاقة بالتاريخ ، لكنها أيضا تكون مسئولة عن إيضاح المحددات الجديدة التى يضيفها المخرج إلى الشخصية للإشارة إلى علاقة ما جديدة غير ملحوظة ، هكذا مثلا النظارة المعدنية (المرتبطة بنمط الموظف الحكومى) التى يضيفها مايوهولد إلى شخصية ريفيزو (لجوجل) والتى يعيد فيتاز استخدامها كإقتباس عن سابقه ، ومثل الوردة البيضاء المرتبطة بشخصية تيتوس بما يدعو إلى الاندهاش ، وهى إشارة إلى تأثته .

ويمكن أن تشير الأداة - المحدد بهذا الشكل إلى علاقة غامضة مثل الشخصية والعالم ، وهى علاقة تتم دون أن تستطيع أن تتبلور فى مفهوم .

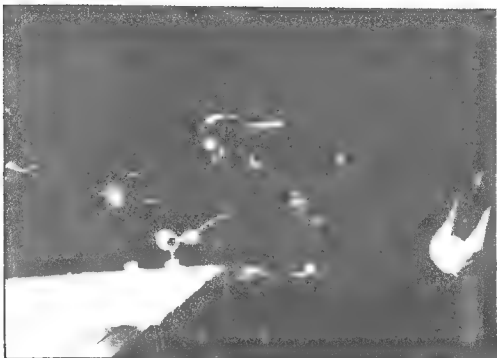
ب- يمكن أن تكون الأداة محددا للفعل (أى معادلاً للحال بشكل ما) ومشيراً إلى فمطه أو إلى موقف الشخص ، مثل لعبة البلياردو التى لا نشاهدها فى الفصل الثالث من " بستان الكرز " (لتشيكوف وستريلر) لكننا نسمع صوتها ، ومثل مقاعد الأطفال فى المسرحية نفسها التى لا تشير فحسب إلى مكان ما (جحرة الأطفال) بل أيضا إلى فمط الفعل ألا وهو أن الشخص تحفظ بسلوك طفولى و (البلياردو) حىال مصالحهم .

ج- يمكن للأدوات أيضا أن تكون محددة للفعل بتحديد المكان والزمان ، فعربة الفواكه تدل على " السوق " ، والللمبة المنيرة تدل على " وقت الليل " ورداء البلاط الملكى يدل على " فرساي فى القرن السابع عشر الميلادى " ... الخ .

ويمكن أن تضفى الأداة على الفعل الخرافى والخيال محدثات لا يمكن التنبؤ بها ، فعندما جسد بلاتشون مدافعا فى الفصل الخامس من " آثاليا " ، أضاف إلى الفعل الانجىلى محدثات تحمل محله . نستطيع أن نرى كيف يسمح التحليل التركيبى لمعنى الأداة بإيضاح عمل الإخراج المسرحى .

د- يمكن أن تكون الأداة محددا للشخصية وفي الوقت نفسه محددا للفعل ، بما أنها تتجسد داخل نسق إيماني هو علامة على السلوك .من هنا فإن شخصية دون جوان -فى عرض بلاشون والقى تتحول إلى التناقض فى الفصل الخامس-تقدم مشروب شيكولاته ساخنة إلى أسقف يتبعه جيش من رجال الدين، فى هذه الحالة يجسد إبريق الشيكولاته الساخنة والأقداح صفة النهم التى تتسم بها شخوص الكنيسة ، وفى الوقت نفسه تجسد ملحقا للمعنى التركيبى للإيماءة المتناقضة للبطل .

إن الأداة المشهدية القائمة بعدة وظائف تركيبية فى المعنى تتجسد داخل نص مشهدى مركب .



دون جوان لمواير، إخراج بلانشون
 المسرح القومي بالأوديون ، عام ١٩٨٠
 مشروب الشيكولاتة المقدم للي النماك، الأداة المشهية،
 صورة للسلوك المناق
 تصوير: نيكولاس تريت

٦- التركيب التعبيري للأداة المشهدية

تجد الأداة المسرحية مكانها فى صلتها مع عناصر العرض الأخرى ، وخلال توافقها مع تلك العناصر التى يمكن قراءتها على مستويين : مستوى توافقى ومستوى غير توافقى .

١- المستوى التوافقى

تتجسد الأداة على خضية المسرح فى صلتها بـ :

أ- أدوات أخرى أو عناصر بصرية تكون معها لوحة وخطابا ، وفى هذه الحالة تكون الأداة عنصرا جماليا وعنصرا دالا فى الوقت نفسه .

ب- خطاب لسانى يحددها بتكرارها أو بالاختلاف معها ، مثل تاج الملك لير الذى يتم إظهاره مع علامات أخرى للملكية (صولجان ومعطف ملكى) ، وهى علامات يشكل معها مجموعة دالة على الملك لير نفسه ، وهنا تصبح الأداة جزءا من توافق أيقونى أو من لوحة .

فى الوقت نفسه ، وفى علاقته بخطاب الشخص ، يبدو التاج شكلا ماديا للموضوع المطروح ، ألا وهو ملكية لير . أما السمة الفانية لهذا التاج المصنوع من القش فتشكل صدى للخطاب الفانى للير الذى يتنازل عن سلطته الملكية دون تفكير ، ومن هذا فالتاج يجسد فى الوقت نفسه تناقضا بين الجلال الملكى والرغبة الطائشة للمستبد .

فى مسرحية " دون جوان " التى أخرجها بلاتشون يتم الحوار بين دون جوان و"الفقير" من خلال جذع شجرة يجلس فوقه تمثال خشبى لعيسى منكس الرأس، مشيرا للشفقة، أى تكرار لصورة " الفقير " ، ويتم إدراج أداة الجذع المزدوجة على أنها شجرة/ يسوع(٣٩) بوصفها عنصرا فى الربط / التقابل بين الشخصيتين الصانعتين من خضية المسرح لوحة رمزية . ومن ناحية أخرى ، يتجسد حضور الرب (أو "السماء") فى

الخطاب الحوارى مشهديا عن طريق تلك الأداة المزدوجة .

أما فى " دون جوان " من إخراج فيتاز ، فالبطل يداعب حمامة أى عصفور حى، مكونا صورة للتسلية والسلام، فى الوقت نفسه الذى يتقاتل آخر ايليفر فيه من أجلها. من هنا فالأداة / الحمامة هى بمثابة نغمة مضادة لا تتباين تشكيليا فحسب مع عمليات التقاتل ، بل تدرج خطابا آخر فى العرض على هامش الخطاب اللسانى .

٦-٢ المستوى التتابعى

لا ينبغى أن ننسى أن كلية العرض المسرحى تندرج داخل الزمن ، وأن أول ظهور لأداة ما يكيف ما يليها من الأدوات الأخرى ؛ ومن المجدى أن نذكر الأداة أولا بشكل مشوش داخل مجموعة من الديكور أو الملابس قبل أن ندرکها خلال تكييفها أو التعامل معها . وبفعل تعقّد الإدراك ، فإن هناك عالما كاملا من التداخلات التى تعوق الأداة عن الحفاظ على ما كان لها فى ظهورها الأول ، ومن تلك اللحظة يبدأ نوع من تحويل الأداة إلى مجاز تلقائيا خلال تداخلات استخداماتها ودلالاتها .

من ناحية أخرى ، تتخذ الأداة معناها من تتابع السرد ، فالتاج الذى يهجره الملك لير مع الصولجان والمعطف الملكى يذهب إلى رأس ألبانى ، وهكذا فإن ملكية لير تبدو ملكية انتقالية ووقتية إلا أن سمة الفناء (ملكية من الكارتون) تؤثر فى ذلك الوقت على شخصية ألبانى بعد أن اتخذ موقعه فى صف الملوك الكرنفاليين . وفى النهاية ، فإن تلك السمة الوحيدة للتاج التى لا يمكن توزيعها - مهما كانت فانية - تثبت فى موضع ما خلاها حيث لا يمكنها ملازمة زوج الابنة الأخرى كورنواى ، وهكذا يبدو التاج مزدوجا وهو يقوم بإشارة خاصة بسرد أحداث مفادها أنه لا يمكن تقسيم المملكة ولا الملكية دون مصائب . ويحدث أحيانا أن تصبح الأداة مثل الشاهد الثابت على مراحل الحدث المسرحى ، بينما يمكن للقصة أن تبدو قصة لتحولات ذلك الحدث .



١- يؤدى وضع العرض المسرحى والعلاقة الدائمة -التي يفترضها- بين ما هو مرئى وما هو لفظى إلى تفضيل الوظائفية المجازية فى البلاغة المسرحية وبخاصة فى بلاغة الأداة . فداخل العرض المسرحى نفسه ، تُعتبر الأداة المشهدية من آن إلى آخر بمثابة تذكرة ، إما بقول سابق أو بفعل سابق ، فكأس النبيذ مثلاً يعد مجازاً عن التسميم عند أسرة بورجيا . وتعتبر الأداة كذلك بمثابة حقل يتركز (٤٠) فيه ما قيل وما تم عن طريقها وبها ومن حولها ، فهى مجازية عن عناصر داخلية للعرض تشكل معها شبكة ، كأن يكون تاج لير الكارتون مجازاً عن ذلك السيرك المسرحى الكبير الذى يحيطه ، وعن ذلك المجنون الذى سيمحمل فيما بعد قبعة المهرج (التاج) فى الوقت نفسه ، أى أن الأداة من خلال عملية قلب ما متوقعة تصبح تذكرة مجازية للتاج الفانى (الذى لم يعد فوق رأس لير) . ويتكون العرض بوصفه جزءاً من سلسلة من " الأخذ والرد " المجازى بين العناصر المشهدية المادية .

من هنا يمكن لأداة ما أن تصبح مجازاً عن شخصية درامية : ففى " مدرسة النساء " لموليير (إخراج فيتاز) يصبح الثوب الذى سيكون من نصيب أنيبس والملابس التريكو التى تصنعها ، مجازاً عن شخصها ، ومن خلال الإيماء (المداعبة) يحوّل الممثل القائم بدور أرنولف (٤١) الثوب إلى فتاة .

٢- وأساساً ، يعتبر المجاز تجسيدا على خشبة المسرح يظهر المحاضر المادى الذى يمثل حاضراً غائباً مشتقاً من الواقع هو أكثر راحة ، وهو ما لا يمكن تحقيقه لأسباب عديدة إلا مجازياً . وإذن ، فإن الأداة المشهدية تشير إلى موقع ما لا يمكن وضعه على المسرح . فنجد مثلاً غربانا (٤٢) تتجسد عن طريق أسطوانات يلقى بها الممثلون فى الهواء لتطير . وفى هذه الحالة فإن الإيماء المضافة إلى اللون الأسود وإلى الكلمات التى تشير إلى الأداة بوصفها غراباً ، تصنع من هذه الأداة مجازاً عن أداة أخرى لا يمكن وضعها على خشبة المسرح ،

دون أن تكون هناك علاقة بين الأداتين .

تشير الأداة المسرحية (نصية / مشهدية) مجازيا إلى مدلولها أساساً ، فيما أنها أداة واقعية فهي تحيل إلى واقع ما (لا يمكن وضعه على المسرح أو من الصعب القيام بذلك) ربما يكون جزء منه مجازاً مرسلًا (٤٣) ، مثل أدوات مائدة الطعام إذ هي مجاز عن واقع يومي (بخلاف وظائفه المسرحية في مشهد الوجبة) ، وكذلك فإن طبيعة هذه الأدوات سواء كانت راقية أو شعبية ، أو كانت مصنوعة من النحاس الأحمر فإنها تحيل مجازيا إلى طبقة اجتماعية معينة ، أما الطريقة التي يستخدم بها الممثلون هذا المفترش فتحدد سوسيولوجيا معينة للطعام أو لطقس وجبة الطعام . ويعتبر عدد الوظائف المجازية الممكنة للأداة لانهاثيا ، فالإخراج المسرحي هو الذى من شأنه أن يكون أو يؤكد الشبكات المجازية ومن ثم يشكل دلالة ، بل وشاعرية العرض المسرحي أيضا .

٦-٤ الاستعارات

أ- تتشكل الاستعارة من علاقة جملة العرض المسرحي بالأدوات المشهدية ، فاللتابع غير التوافقي لمختلف استخدامات الأداة ذاتها ينتج تأثير / استعارة في ذاكرة المتفرج ، خاصة إذا أضيف إلى وحدات المعنى البصرية مجال دلالة الخطاب المسرحي . وهناك فى النهاية الاستعارة التى ينتجها تكثيف مجازين اثنين فى وقت واحد ، فتاج لير (هو نقطة التقاء لـ " مجموعتين ") هو مجاز عن الملكية وفى الوقت نفسه مجاز عن الجروتسك بسبب الحامة المصنوع منها .

ويعطى تكثيف هذا المجاز وذاك للأداة وضعها كاستعارة مفادها : الملكية كوهم جروتسكى. وينتج انحراف الأداة خلال التكثيف استعارة بصرية أو أداة جديدة. فمثلا الحوذة الآتية- التى أشرنا إليها آنفا - محملة بتوصيل (كما يريد النص) العلاقات الجديدة التى ينتجها السلام فما من أدوات أخرى لتجسيد الحرب إلا الأدوات المطبخية.

وفى حالات أخرى ، تُنتَج الاستعارة الدالة عن طريق تكثيف العلاقات الأيقونية (٤٤) المجازية داخل الصورة المرئية . من هنا فالمعلقة الكبيرة ليست مجازاً عن الطعام فحسب، بل هى تفرض صورة الأم ، وتشيع داخل السباق شعور الحنين إلى الأم الفاتية (٤٥) بوضوح شديد .



عمل في المنزل لكرويتس، إخراج لاسال
باريس ، عام ١٩٧٦ ،
المعرفة مجاز عن الطعام وأيضاً عن الأم الغائبة
تصوير : كلود بريكاج

ب - وما يبدو فى هذا المثال الأخير، أنها ظاهرة " إعادة تحويل " المجاز إلى " استعارة ". فوفقا للقانون القائل بأن كل عنصر مشهدى يخضع " لإعادة إكسابه معنى " حتى وإن كان عنصرا بسيطا يحيل مباشرة إلى دلالة واضحة ، فإن كل أداة أيضا حتى وإن كانت تُستخدم بوصفها مجازا بسيطا عن الواقع (الكوب والزجاجة للدلالة على الشراب، بل الثمالة) تخضع مباشرة لـ " إعادة تحويلها إلى استعارة " فالكوب يتحول إلى تجسيد للعطش الذى قد يكون معادلا للرغبة الجنسية والبحث عن الحب أو عن التواصل. ويُعتبر هذا النحت الاستعارى محوريا ، بالنسبة لكرسى العرش طراز لويس الرابع عشر مثلا فى مسرحية " فيلدا " إخراج فيتاز، يُعد مجازيا - دون أى إبهام - عن السلطة الملكية وعن قرن لويس الرابع عشر فى آن ، إلا أن وضع العرش وإيماة الممثلين الذين يستخدمونه أو يهجرونه ، يعيدان تحويل مجازيته إلى استعارة؛ وبعبارة أخرى ، فإنهما يعيدان تحميل الأداة بالمعنى فحيث يكون هذا العرش خاليا أو محتلا يعبر استعاريا عن فراغ العرش المهجور بفعل رحيل تميزه ، وعن مدى صعوبة ملئه من جديد ؛ هكذا تتحول الأداة إلى موقع لتكثيف المجال الدلالى .

ج- بشكل ما ، تعد الأداة المشهدية دوما " استعارة عن المسرح " ؛ فما تعبر الأداة عنه دائما يكون مفاده - إلى جانب أشياء أخرى - أنها " أداة مسرحية " وأنها " توظيفية إبداعية للمسرح " وأداة " من أجل عرض " ، فإذا كنا نكنس فوق خشبة المسرح فإن ذلك لا يعنى أن الخشبة بحاجة إلى تنظيف ، بل يعنى أن عملية الكنس هى عملية عرضية .



٦-٥ الصور البلاغية

لا يمكن اختزال الأداة المسرحية إلى محوري الاستعارة والمجاز فحسب حتى وإن كانت جميع الصور البلاغية الأخرى توجد في هذين المحورين ، ذلك أن هناك صورا بلاغية أساسية في مكونات العمل المسرحي مثل الازدواج والتطابق، لا يمكن إغفالها، وأبرز مثال لها نجده في تاج الملك لير والخوذة - الأنيبة التي هي بمثابة تطابق لما هو جليل وفان ، إلا أنها أيضا ، بفضل احتمالات التكتيف وجدل الدلالات يمكن أن تكون ازدواجا للجروتسك لأنها تجمع بين ما هو ملكي وما هو تهريجي ، بين العظمة والجنون.

في هذا السياق ، فإن الصور البلاغية التي تستطيع الأداة أن تحملها هي أصل شاعرية المسرح نفسه ، إذ كانت شاعريته هي بناء نمق بلاغي على تركيب تعبيرى كما يقول جاكوبسون العجوز . ربما لهذا كانت الأداة هي المحل المفضل لشاعرية المسرح.

هوامش الفصل الثالث

- ١- جى بودريلار، "نسق الأدوات".
- ٢- الكلب الكانيش فى "بستان الكرز" (تشيكوف/ ستريهلر).
- ٣- أنظر فيما بعد، المرأة- الأداة فى مسرحية "صاد" لكارميلو بيتى.
- ٤- أمبرتو إيكو "من أجل إعادة صياغة للعلاقة الأيقونية"، أبحاث، العدد التاسع والعشرين، ص ١٧٢.
- ٥- يعطى إيكو مثال الإيماءة التى تشير إلى علبة السجائر كى يذهب الصديق لشراء مثيلتها ؛ حيث الإيماءة "تدل" ليس على العلبة وإنما على العلبة الأخرى المراد شراؤها. فالإظهار فى المسرح يخص- كما نعرف- أداة واقعية على خشبة المسرح، لكنه يسمح خلال هذه الأداة بتحديد أداة أخرى من العالم الواقعى.
- ٦- ليس دوما- على عكس ما يؤكد إيكو- فيما يتعلق بالعلامات الإظهارية.
- ٧- لنذكر أن ذلك ينطبق أيضاً على حالة الممثل بوصفه علامة مسرحية؛ فهو كائن بشرى مثل الذى يجسده، أى أنه علامة تتطابق مادتها مع ما تمثله.
- ٨- أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص ١٥٣.
- ٩- "أشكال مادية تثير الأوضاع الإدراكية"، المرجع السابق نفسه.
- ١٠- "تأخذ السيميوطيقا فى اعتبارها حالات إثارة المعنى عندما يكون التأثير المحدد الذى ينتجه الشكل المطروح جزءاً من الثقافة. أى أننا نتحدث هنا عن الإثارة المبرمجة".

١١- بشكل عام، وخلال وسيط الصيغة اللفظية سواء كانت كلمة أو عبارة (تمت صياغتها داخلياً على يد المتفرج).

١٢- يعمم أمبرتو أيكو الأمر حيث أن "مانسميه علامة أيقونية هو نص" بشكل شامل.

١٣- حول العلاقات بين التصوير والمسرح، أنظر "التصوير والمجتمع" لبيرر فرانكاستل؛ الفصل الأول: مولد فضاء ما، الفصل الثاني: الواقع التصويري، الفصل الثالث: الخيال التشكيلي، رؤية مسرحيته، دلالة إنسانية.

١٤- أنظر فيما بعد "شاعرية الأداة".

١٥- وجود نصي للحيوانات الصغار (فئران، سحالي، ضفادع، براغيث،... إلخ) مما لا يمكن إظهاره مشهدياً ويجب العثور على معادل مجازي له.

١٦- أنظر "بنية النص الفني" للوتمان.

١٧- أنظر مثلاً في مسرح هوجو "المفتاح" أو "الذهب المسكوك" أو "الملك والمهرج".

١٨- نشير هنا أن تكرار كلمة جسد يرد في الخطاب الذي يسرد أحداثاً ماضية مثل خطاب فيدرا وهي تحكى عن بدايات عشقها كما لو كان التشتت الجسدي لم يكن قد وقع بعد: "شعرت بجسدي كله يثلج ويحترق".

١٩- إختار ميشيل هيرمان حلاً مختلفاً، فقد كان يحيط جسد الممثلين بأريطة تقطع أجزاء أجسادهم وتعزلها كل عن الآخر، وهي أريطة تمثل قيوداً وتقسيمات في ذات الوقت.

٢٠- يشمل ذلك الوظائف المجازية، فهكذا نجد في أعمال موليير وفيتاز المشتركة أداة "القدم" و "الحذاء" فهما فرصة لإظهار ألعاب حسية تقترب من صيغة "يخطف رجله".

٢١- أنظر "روميو وجرليت" لكارميلو بيني، حيث الأكواب البلاستيكية الشفافة العملاقة تبدو عصرية وغير واقعية في ذات الوقت.

٢٢- وهكذا يعطى ستار التاجازكا (هاملت) الإيحاء بـ"قسوة مبهمة"، بدائية وراقية في الوقت نفسه، ويعالم متطور لكنه متسلط".

٢٣- يعمل الإخراج المسرحي لـ"الأم شجاعة" (برلينر إنسامبل) على الإستخدام المطرد لأدوات وقائع الحرب.

٢٤- على سبيل المثال هناك الأداة "تاج كرتوني" التي تحمل سمات مميزة للمكروتون يمكن ربطها بوحدات المعنى الخاصة بـ"مسرح، التدهور، الخيلة، التباهي"... إلخ.

٢٥- أنظر "كتابات عن المسرح" لبريخت، آرش، ١٩٦٣، ص ٢٢٨ "أكسسوارات الأم شجاعة".

٢٦- نستطيع أن نميز وحدات معنى ذرية (تنتمي إلى وحدات المعنى الصغرى) ووحدات معنى سياقية لا تتعلق بالعمل إلا خلال سياقه؛ ومن هنا يمكن أن نضيف شفرة إيمائية ما إلى أداة القبة مثل وحدة معنى الـ"قوة" أو الـ"قاحة".

٢٧- فيما يتعلق بعربة "الأم شجاعة"، أنظر خاتمة دولات بارت في إصدار آرش ١٩٥٧.

٢٨- حول مادة الأدوات، أنظر لبريخت "كتابات عن المسرح" الفصل الأول، "شراء النحاس" ص ٦٠٣.

٢٩- اظر المرجع السابق لأمبرتو إيكو عن إجراءات تأسيس الشفرات.

٣٠- نلاحظ هنا الصعوبة الخاصة بجميع تحويلات المفاهيم من نسق إلى نسق آخر؛ فكل

أداة يمكن إعتبارها بمثابة وحدة لغوية (مجموعة من السمات المميزة) وكذلك بمثابة مجموعة من وحدات المعنى ذات الحد الأدنى من السمات الدلالية.

٣١- انظر فى كراستنا ١٣الأداة المسرحية" الصور الفوتوغرافية من ص٢٢ إلى ص٢٤ وتعقيبات العروض ١٨ . ١٩.

٣٢- يمكن أن يتحول الكائن البشرى إلى أداة، وفى هذه الحالة ينبغى أن تبنى شفرته الايمائية سمات غير حية أو غير بشرية.

٣٣- مثل الطعام الذى نأكله، والأوراق التى نحرقها، والأواني التى نكسرها. فى مسرحية "صاد" لكارميلو بينى، تخرج النساء- الأدوات من جعباتهن، ويتم جرحن وجذب ورق التغليف الذى يغطيهن ويحمى أجسادهن.

٣٤- لنضيف أن الفتاتين تطويان كل بعناية نصف القماش الخاص بهما (أى أنهما يتملكان كل النصف الخاص بهما من المملكة).

٣٥- نشير فى هذا الصدد إلى أن المرأة- ناضجة الطهى هى وسيط فى علاقة تجارية مزدوجة بين المشتري والجزار، والسيد والخدام (الذين يقوم بدورهما الممثلان نفساهما).

٣٦- نلاحظ هنا أن المقارنة اللغوية ملائمة تماماً.

٣٧- نتحدث هنا عن فرقة بريخت ومثلته الأولى كذلك.

٣٨- على التوالى : الأم شجاعة، الأم، بنادق الأم شجاعة .

٣٩- أداة تعتبر فى الوقت ذاته مجازاً خلال ربطها لصورتين وكلمات، فهنا المسيح موجود من الأصل فى مسرحية "طرطوف" لبلاتشون نفسه أيضاً.

٤- نرى خلال هذا المثال إنه من الخطر أن نطابق بين الإستعارة عن التكثيف والمجاز المرسل عن الإنتقال.

٤١- ديدييه ساندر .

٤٢- "أساطير قادمة" لمحمد أولوزوى .

٤٣- الجزء عن الكل (شواح يعبر عن قارب) .

٤٤- أنظر أمبرتو إيكو فى المرجع السابق، حيث مفهوم "الإثارة المبرمجة" (التحويل إلى أيقونة جزئية).

٤٥- "عمل فى المنزل" (كرويتز وچاك لاسال).

الفصل الرابع

عمل الممثل

١- الممثل وعلاماته

الممثل هو المسرح كله . فيمكن الاستغناء عن أى شئ فى العرض المسرحى إلا هو . إنه صلب العرض ومتعة المتفرج . إنه المحضور ذاته الذى لا يمكن إنكاره، إلا أن مشاهدته فى علاقته بالعلامات التى ينتجها ليست بالأمر السهل . ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجاً للعلامات ومنتجاً بفعلها فى ذات الوقت ، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها ، وهو النحات وهو موديله وتثاله . إنه موقع جميع المفارقات ، فهو حاضر فى الوقت الذى يستحضر فيه شخصية غائبة ، وهو سيد الكلمة /الأكذوبة بينما نطالبه بالـ " صدق " .

إنه فى ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية ، مع الشفرات الإيمانية والصوتية واللغوية المتفرعة منها . إنه يعبر الشفرات اللاواعية والأيدولوجية والثقافية . وترتبط به جميع العلامات البصرية ، ويجسده (الملبس ، الماكياج ، القناع) ، ويحركاته (الأدوات ، الديكور) ، وعليه تُسلط الإضاءة . أما العلامات التى ينتجها فليست علامات خالصة أبداً إذا جاز لنا التعبير ، فمثل عناصر المسرحانية الأخرى - لكن بطريقة أكثر راديكالية - يصنع الممثل علامات هى فى الوقت نفسه "مثير" ، وبخاصة "مثير شهوانى" . وفيه تتركز عملية عزل العلامة المسرحية .

إن الممثل هو موقع مسرحيته نفسها، فهو يُحضر وسط الواقع المتحكم فيه آلياً (خشبة المسرح والمكان والأدوات) واقعا مبهما ونسقاً من العلامات التى لا يمكن معرفة ما إذا كانت خيالية أم لا بشكل قاطع. ويتم التقاطع/الارتباط على مستوى

الممثل بطريقة غالبا ما تكون غير حاسمة وجذابة لهذا السبب .

ويبدو أن سيميائية المسرح كله تصنع من خلال الممثل ، فهو الذى يبث سلسلة لا يستهان بها من العلامات غير اللفوية التى تستطيع - أولا تستطيع - أن تترجم لغويا لدى المتفرج . بيد أن كل ما يتم توصيله سيميائيا يكون من خلال اللغة (الغة- لغة عن اللغة) . ومن الصعوبة البالغة توصيل علامات لا تنتمى إلى شفرات لغوية عن طريق أدوات لغوية ، لا سيما إذا كانت متداخلة ومتعددة الدلالات والوظائف وعسير عزلها بعضها عن بعض . وربما كان الإغراء كبيرا فى اعتبار عمل الممثل غير قابل للتحليل ومن ثم غلقه على نفسه وعلى رؤية ذاتية وصوفية له .

عندما يتعلق الأمر بإيماة ما فى قصة خرافية ، فنحن نستطيع أن نترجمها على المستوى اللفوى قائلين : " الفتاة الصغيرة تقدم الحساء . " لكن كيف التعبير عن ابتسامة ما ؟ أو عن علاقة ما بين الصوت والنفس ؟ فحتى وإن كان هناك نسق من المفردات الفنية التى تسمح بالتعبير عن غط ما من العلامات مشابه لذلك ، مثل بث الصوت ، فإن هذا النسق يظل محدودا جدا ولا يغطي الفعل نفسه ولا التأثير الناتج عنه بشكل كاف . فكيف نعبر عن استخدام العلامات الطبيعية الناجمة عن جسد الممثل؟ ربما أمكننا تحليل تثيله الإرادى الصامت وتأثيره ، لكن كيف نصف لمعان الإضاءة على خد الممثل ، وكيف نوضحه ؟ يستطيع المتفرج / المحلل أن يبنى خطابا من هذه العلامات ومن " معناها " ، لكن كيف نتفادى ذاتية خطابه هذا ؛ وكيف نتفادى ارتكازه على لحظات متقطعة أو على " فلاشات " فى نظرتة تلك ؟

إننا نمرور الكرام الآن على الصعوبات الفنية فى تلقي العلامات المسرحية ، مثل قلة جودة شريط الفيديو المسجل عليه العرض ، أو رداءة صوره الفوتوغرافية وفجوات المراقبة الراجعة إلى تركيز النظرة على منطقة معينة ، ولتُضَفْ إلى ذلك هروب العلامات وسماتها التى لا يمكن الإمساك بها ، بل ربما أيضا وجود حذف ما ، فعلينا فى هذه الحالة الأخذ فى الاعتبار عند التحليل بطريقة عمله وكيفية التعامل معه ؛ ومن الشائع أن تلتقى الصعوبات النظرية والعملية .

سوف تكون مهمتنا فى هذا المجال محدودة فى طرح التساؤلات ومحاولة إلقاء الضوء على عمل الممثل للسماح بالتعرف عليه وبالتعرف على ذاتنا فيه . ونأمل ألا ينتظر القارئ منا إعطاء نظرية عامة عن الممثل ، فسوف نقدم رسداً غير تفصيلي للعمليات التى تتم خلال الممثل .

فى البداية نقدم اقتراحين فيما يتعلق بالممثل :

١- هو كائن بشرى يتلخص دوره داخل عمله فى صنع العلامات وتحويل ذاته إلى علامات ، إلا أن هذا التحويل لا يمكنه أن يكون تحويلاً تاماً لأن هناك دوماً جزءاً يظل غير مكتسب لمعنى . من هنا ، تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشرى إلى نسق سيميائى (١) .

٢- مثل جميع العناصر المشهدة ، يعمل الممثل خلال محورين :

أ- يتدخل فى القصة المتخيلة ، ومن ثم يحيل إلى الحضور ما ليس هناك ، أو ما هو غائب .

ب- يسلم نفسه - على خشبة المسرح وأمامنا - إلى نشاط مادى فى حضور أناس آخرين ، وهو نشاط تنتمى طبيعته إلى العرض .

ويرتبط هذان النشاطان دون إمكان خلطهما ، فالنشاط ب هو الذى يسمح بالنشاط أ ويخدمه بوصفه وسيطاً له ، إلا أن النشاط ب يحتفظ باستقلاليته التى سنعرف مترتباتها فيما بعد .

ويتداخل نسقا العلامات (٢) الناتجان عن هذين الفعلين ، بل يتضافران فى ادراك المتفرج الذى يرى - خلال عملية تبادلية - فى إبتسامة ما إبتسامة شخص محدد ، وفى إبتسامة فيدراً أو كاترين مثلاً صورة روسيا .

٢- بعض التساؤلات التمهيدية المزعجة

١-٢ للممثل الأداة

هناك تساؤل ما يطرح نفسه فى العلاقة بين نشاط الممثل ونشاط المخرج المسرحى ، ألا وهو : هل الممثل أداة فى يد المخرج ، أى أداة سيمائية مثل أدوات العرض الأخرى ، أم أن الممثل هو مؤلف العلامات التى ييشها ؟ إن إجابة هذا التساؤل كفيلة بإعطاء فكرة عن الدور النسبى للممثل والمخرج ، إلا أنها ستكون فكرة غير مرتبطة فى الأساس بتحليل العلامات التى ييشها الممثل .

تعتبر أكثر الأطروحات تطرفا تلك التى يقدمها جورودون كريج الذى يجعل من الممثل عمدا فوق - ماريونيت Sur - Marionnette تتم برمجة جميع علاماتها وفقا للعناصر الإخراجية الأخرى . وعلى العكس من ذلك ، فى العروض المسرحية التى بلا مخرج (القرن التاسع عشر) ، يعتبر دور الممثل دورا قاطعا وفريدا ، فهو الذى ينتج علاماته الخاصة ويكون وحده مسئول عنها . وفى الحقيقة أنه مهما كانت استقلالية الممثل فإن العلامات التى ينتجها ينبغى أن تكون متجانسة - سواء عن طريق التشابه أو الاختلاف - مع العلامات التى ينتجها الممارسون المسرحيون الآخرون (مصمم السنوجرافيا ومسئول الاضاءة والممثلون الآخرون) . وعلى العكس من ذلك أيضا ، فإن أكثر المخرجين استبدادا لا يستطيع أن يجد بديلا عن إنتاج الممثل علاماته على جسده الخاص وبه .

يقول أنطوان فيتاز لمثليه : " إذا لم تُرونى شيئا فلن أستطيع أن أبدا شيئا . " مما يكشف عن صيغة مضادة بوضوح لنظرية الفوق - ماريونيت - Sur Marionnette إلا أنها لا تلغى مسألة تحويل العلامات (التى ينتجها الممثل) إلى " نص مشهدى " التى هى مهمة المخرج فى الأصل .

ولن نضيف شيئا إلى ذلك ، فالنظريتان المعروضتان تتعلقان بالدراماتورجيا Dramaturgie وليس بالسيمياء . وسوف نعتبر الممثل المسرحى منتجا لعلاماته

الخاصة سواء كان مصدرها إرادته الخاصة أو إرادة آخرين ، أو حتى خشبة المسرح .
وربما يسمح لنا تحليل العلامات بدراسة الصيغ العديدة التي تعرّف العلاقات بين المخرج
المسرحي والممثل في مجال إنتاج العلامات .

٢-٢ علامات مقصودة ، علامات لا إرادية

هناك تعارض ما أبسط من ذلك الكائن بين نظريتي كريج وثيتاز ؛ إنه التعارض
بين ما هو مقصود وما هو لا إرادي ؛ فالممثل يبني إيماءة ما وتثيلا صامتاما ، وإلقاء
ما ، يقول في النهاية " أنا أكون " أو " أنا أفعل " شيئا ما ، إلا أنه في الوقت ذاته
ينتج علامات ليست من اختياره مثل نبرة صوته وشكل جسده وملامح وجهه والهالة
التي تحيطه والأدوار الأخرى التي لعبها سابقا ، فكلها عناصر دالة لا يمتلك سطوة
عليها حتى وإن كان يعرفها جيدا . ولن نتطرق إلا إلى ما يخص الذاكرة في مجال
العلامات اللاواعية .

يتركز العمل الخاص للممثل في تحويل العلامات اللاإرادية إلى عملية جدلية
وتكييفها لأغراضه بعد الوعي بها ؛ أو بعبارة أخرى تحويل العلامات اللاإرادية إلى
علامات إرادية (أو تحويل العلامات اللاواعية إلى علامات واعية إذا أمكنه ذلك)
مما يعنى " إخضاعها " أو تحييدها إذا لزم الأمر . ويبرز هنا المثال المشهور لجوفى أو
لللهجة الأجنبية التي يمثل بها ممثلو بيتر برونك أو للقبج المصطنع (غير الخاضع للشفرة
الرائجة لما هو جميل) الذي تستخدمه الممثلة مثلا عند أدائها دورى أو فيليا أو ماريان
كعلامة ليس فقط على العنف الذي وقع على أنوثة تلك الشخصية ، بل وعلى تمردا
أيضا على كل أنوثة تقليدية .

يقدم الممثل إذن ثلاثة أنماط من العلامات :

١- علامات مقصودة ، أيقونات :

أ- نابعة من أداء لا واع يسعى إلى توصيل مضمون فكري أو عاطفي : مثل الخطاب البلاغي، أو توصيل رسالة ، أو العمل على إقناع أحد ما أو إغرائه أو تهديده ... الخ.

ب- نابعة من علامات مشفرة مسرحيا؛ كالكلمة الملقاة أو العبارة أو الإيماء "المسرحية" ، ومثل الضحكة التي يُطلق عليها أنها "ضحكة مسرحية" .

٢- علامات مقصودة ، أيقونات لعلامات غير مقصودة :

مثل علامات العاطفة أو حركات التعبير العصبية ، ومنها حركة يدى الممثل إيف جربولى المتكررة فى إحدى عروض جوركى .

٣- علامات غير مقصودة :

أ- وهى نتاج لا إرادى للممثل ، لكنه واع .

ب- علامات ناتجة عن أدوار سابقة يعتبرها المتفرج (العلامات) بمثابة أسلوب خاص للممثل .

ج- علامات لا واعية

٣- الممثل والقصة المتخيلة

يعتبر وضع الممثل مبهما ؛ فهو من ناحية جزء من القصة المتخيلة (لأنه عنصر من عناصرها) ، ومن ناحية أخرى خارج تلك القصة لأنه يلقبها - فإذا اعتبرناه جزءا منها فإن ذلك يعنى بلا شك أنه "علامة" داخلها ، بالمعنى الواسع للعلامة ، أو لنقل إنه "يقوم مقام " شئ" ما فيها ، أو إنه أيقونة وفقا لبيرس ، أو قرين وفقا لأميرتو إيكو ، وهو هكذا يجسد فى الأساس عنصرا بشريا (حيا ، متحركا ، كتوما) لكنه يستطيع أيضا أن يجسد فى بعض الأحيان مجريدا ما أو حيوانا ما (الموت ، الهاجس (٣) ، أدوات).

وبعبارة أخرى فإن الممثل يعمل داخل قصة متخيلة لم يقم بتأليفها ، وهى قصة لخطابها لافظ مزدوج (المؤلف والمخرج) حيث يبدو هذا الممثل داخلها مثل الـ " كلمة " أو وحدة المعنى . وعكنتا ببعض التجاوز أن نقول إن خطاب القصة المتخيلة يتضمن بنية مساحية : القصة الجغرافية ، النص (٤) ، بنية عميقة ونموذج فاعلى .

فى هذا السياق ، يعتبر الممثل دوما " ماريونيت" للألفاظ فى القصة المتخيلة ، ومن هذا المنطلق فإن عمل المخرج يكون هو المستول عن تحريك هذا الماريونيت وإنطاقه بوصفه عنصرا فى القصة المتخيلة . تنطلق جميع نظريات الفوق - ماريونت - Sur Marionnette من تلك النقطة .

على العكس من ذلك وفى الوقت ذاته ، ينبغي أن نرى فى الممثل لافظا لخطابه الخاص الذى هو خطاب ذو مكونات لغوية وصوتية وإيمائية ، إنه خطاب مسجل على جسده الخاص ودخله ، لذلك فالممثل أيضا منتج لهذا الخطاب وليس لافظا له فقط.

من هنا ، نجد تواجها بين الدور المتخيل للممثل ودوره الذى يؤديه ، والذى لا يتطابق بالكامل مع التناقض بين التحكم فى الممثل واستقلالية خطابه (٥) ؛ ويتوازى هذا التواجه وهذا التناقض لكنهما لا يلتقيان ، فالمخرج يحاول أيضا أن يأخذ فى اعتباره الأداء الفيزيقي للممثل وعمل جسده ، وأن يتحكم فيهما .

من الممكن - إذن - القول بأن دورى الممثل متناقضان فكيف يكون فى آن واحد جزءا من خطاب شخص آخر ومنتجا لخطابه الخاص ؟ إن هذه المفارقة الحقيقية التى تعطى معنى لـ " مفارقة " ديدرو النقية هى مصدر الموقف العصابى للممثل ؛ فهو من ناحية مسئول عن خطاب مشهذى ينتجه ، ومن ناحية أخرى سجين تجسيد عبأه له شخص آخر. (٦). من هنا فالمفارقة المكونة مكونة لعمل الممثل لأنها تقلقه وتخيفه ، لكنها أيضا تدفعه إلى الأمام .

٣-١-١ الـ بونراكو Bunraku

يعرف المسرح اليابانى شكلا فنيا يجسد هذه المفارقة كأوضح ما يكون . فى الـ "بونراكو" ، وهو مسرح ماريونيت (٧) ، تحتفظ عروسة الماريونيت - التى يتم التحكم فيها - بموقعها فى القصة المتخيلة داخل الفضاء المشهذى ، بينما يلقى الراوى / المغنى فى مساحة جانبية جميع مشاعر الممثلين مستخدما وجهه وصوته بمصاحبة عازفين موسيقيين . ومن الملفت أن هذا التوزيع للأدوار - على وضوحه - ليس جنريا ، ولا يمكنه أن يكون كذلك وإلا وضع المسرح فى خطر . فالماريونيت " يُظهرون مشاعر معينة " (٨) خلال إيماءاتهم (شفرات) وسلوكهم الشعورى ولعبة الإضاءة ، بينما يكلف الراوى جزئيا بأمر القصة المتخيلة على المستوى السردى (يحكيها) . لكن قسمة الأدوار هذه توضح "التبادل" السيميائى الذى يُعتبر الممثل موقعا له على مستوى التكوين ، كما توضح المفارقة التى تتم داخل عمله الخاص .

٣-١-٢ بريشت

يُجد فكر بريشت دوما ، وفى كل موضع ، ذلك أنه فكر مؤسس لكل تأمل سيميائى حول المسرح ، فالمفارقة التى تحدثنا عنها لا تمر دون علاقة بالتغريب البريشتى . لكن بينما يجبر المسرح الغربى الكلاسيكى نفسه على تذويب المفارقة وعلى تقديم العرض كأداة طيبة ناعمة بمساعدة جميع مصادر المسرح وإمكانياته ، كما لو كان هذا العرض

صورة مشبعة تعطي للمتفرجين " واقعا أكثر واقعية من الواقع نفسه " ، يقدم بريشت تفجرا للعلامات المنتجة و " مسافة " بين ما هو معروض من القصة المتخيلة والمعاش - المشعور به من خلال جسد الممثل ، وتؤكد تلك المسافة على كسر الإيهام . كما تؤكد على العنصر الراديكالى الذى يميز ما هو غريب كصفة عنه كموصوف . إن تلك المسافة فى المبتدأ لا يمكنها أن تنشأ إلا إذا كانت العناصر التى تنبنى داخلها عناصر حية سواء كانت القصة (المسرودة) التى تسرى فى اتجاهها أو كان الخطاب الذى ينتجه الممثل فى اتجاه آخر ؛ وربما نقترّب هكذا من سبب مصاعب مرحلة ما بعد بريشت التى طغى عليها النص المسرحى المقدس(٩) الذى يجمد ويختزل الممثلين إلى دور الخدم والأدوات.

٣-٢ كلمة فى خطاب الآخر

٣-٢-١ للممثل / وحدة معنى

داخل تلك " الجُمْل " التى تتكون منها القصة الخرافية (مجموعة جُمْل) وداخل النموذج الفاعلى (جُمْلَة واحدة) ، يلعب الممثل دور وحدة معنى (كلمة) يحدداتها من المفردات وبوظيفتها التركيبية . وما يبدو منتبيا إلى التسق الفكرى بشكل فريد ، القدرة الفكرية على صياغة ما هو معروف مسبقا لكن بشكل دقيق ، حيث يجسد الممثل فى كل مسارح العالم ، أو على الأقل فى المسرح الغربى خلال هذين القرنين الماضيين أو الثلاثة ، قوى أو أشكال أسطورية أكثر من تجسيده كائنات - فى - العالم أو أفراد ؛ فالممثل الأندونيسى مثلا الذى يجسد رافانا ملك سيلان وجنى الشر ، لا يؤدى دور كائن فى العالم ، بل إله هو بمثابة قوة ما تتسم بهذا أو ذاك و تتحكم فى هذا المسار أو ذاك .

٣-٢-٣ ١٧٢ للممثل الفاعل

يلعب الممثل الذى يقوم بدور رافانا ، شخصية فاعلية فى البداية ، ألا وهى " المعارض " أو الخصم الأبدى الذى يفسد حب راما وسيتا . وفى سياق فاعليته، يظهر الممثل نفسه بوصفه " فاعلا " نشطا خيرا - أو شريرا مثل ريتشارد الثالث فاعل الشر؛

حيث يمكنه أن يكون بطل سعيه وهو ما أوضحه جيرار فيليب بروعة في أدائه حركات السعى والانتصار (" السيد " و " أمير هومبورج ")؛ ويمكنه أن يكون معارضا أى، ذلك الدور المسرحى الغربى ، لمخلوق صراعى مثل مفيستوفليس فى " فاوست " لجوته. ومن تقنيات الممثل المفتاحية إظهار الدور الفاعلى الرئيسى أو الأدوار الفاعلية المتعاقبة (١٠) حيث ينبغى أن تظهر " الاستمرارية السفلى " أو العلامة أو نسق العلامات ، بطريقة شبه دائمة تمكن الممارس المسرحى ، سواء كان ممثلا أم مخرجا ، من التأكيد على علامات ما جلوية ، مثل الأدوات / الأكسسوارات أو الكلمة المؤداة . وفيمابقى ، من الممكن أن تكون تلك الوظائف متناقضة ، ومن الممكن أن تتطابق العلامات الجلوية مع علامات أخرى تضع الدور الفاعلى موضع تساؤل ، لأنه فعليا موضع تساؤل .

وتقول العلامات ما تعنيه على الأرضية الفاعلية أو على غيرها ؛ فإذا كانت علامات العرض مثلا تظهر الملك لير قليل الثقة فى دوره الفاعلى فإن ذلك معناه ، فى ذلك العرض ، أن دوره مصمّم على أن يكون إشكاليا . إن الوظائف الفاعلية للممثل هى واحدة من مواقع الممارسة المسرحية حيث تتطابق البنية العميقة للنص مع البنية العميقة للعرض أو على الأقل ينبغى أن يتطابقا .

وبمعنى الخشوع لهذه العلاقات الأساسية المرتبطة بالضرورة بالقصة المتخيلة ، أن يعرض الممارس المسرحى نفسه لأتمتة العلامات ، بل أيضا ردها إلى التفسير السيكلوجى .

٣٠. ٢. ٣ حضور / غياب الممثل

نتطرق هنا إلى المشكلة التى تطارد المسرح الغربى ، ألا وهى العلاقة بين الممثل والشخصية التى يؤدبها ، وهى علاقة غنية بالأوهام والتشويش من كل نوع ؛ فمفهوم الشخصية المسرحية مفهوم شديد التعقيد (١١) ، وقد أوضحنا فيما سبق كيف يمكننا أن نرى فى هذه الشخصية مجموعة مشهدية ذات دلالة وتركيبية لغوية خاصين

بها ، فالشخصية من ناحية تشكل جزءاً من نسق فاعلى ما ، بما أنها فاعل يتميز بعدد من السمات المميزة ، ومن ناحية أخرى هي فعل غير مكتمل أو عملية إلخاق فى طريقها إلى الحدوث (١٢) ، وهى كذلك مجموعة أو لنقل " نصا " داخل النص المسرحى (١٣) بسماته المتفردة .

يأخذ عمل الممثل فى اعتباره تلك المحددات المركبة للشخصية التى يؤديها ، ويضعها فى علاقتها مع محدّداته الخاصة . من هنا فالشخصية التى يلعبها الممثل يكون لها :

١- سمات رئيسية مميزة : لأنها فاعل لعملية ما ولأنها تثيلية .

٢- سلسلة كاملة من المحددات التى يتم ردها بدرجة أو بأخرى إلى المستوى الفردى وفقاً للأشكال المسرحية . ويشكل الممثل وفقاً لتلك السلسلة من السمات الشخصية الدرامية المتخيلة وبمساعدة سماته الفردية الخاصة ، مجموعة من وحدات المعنى لتتكون فى النهاية الشخصية الدرامية كما يراها المتفرج .

إن الشخصية " النصية " (المتخيلة) - التى سنتطرق إليها مرة أخرى- هى بناء خيالى محض ، أما الشخصية " المشهدة " فهى إبداع الممثل .

٣ . ٢ . ٤ الممثل المؤدى

علينا أن نذكر هنا بأننا نستخدم مصطلح " ممثل " وليس " مؤدٍ " ، محاولين الخوض للتمييز الشهير الذى أرساه جوفى ، لمحاولة تفادى الخلط بين الممثل الذى هو الممارس المشهدى ، والمؤدى الذى هو فاعل لعملية ما وفقاً للمعنى السيميائى للمصطلح .

وبوصفه مؤدياً بهذا المعنى ، يصبح على الممثل مهمة " فعل " هذا الشئ أو ذاك ، فهو الفاعل لفعل " أساسى " فى علاقة واضحة بعدد ما من السمات المميزة التى تحدد هذا الفعل . وحتى يسلك الممثل سلوك الأتّب (مثل إعطاء النصائح أو الأوامر) ، عليه أن

يكون "أبا" أو "شخصية أبوية" ، فليست هناك عملية (تركيبية) بلا دلالة تكيفها، ومهمة الممثل هي الأخذ في الاعتبار بالعملية الأساسية للشخصية .

هكذا أيضاً ، الوظيفة / الخدمة لشخصية الخادم حتى وإن كان سينتهي بها الأمر إلى تحويلها إلى وظيفة أخرى، فعندما لعب موريس جارييل دور دويوا في " الوصفة المزعومة" (ماريشو ، جاك لاسال) أوضح سلسلة من المسارات التي لا ترتبط بالضرورة - أو لا ترتبط بالمرّة - بوظيفة الخدمة ؛ فقد كان ينصح ويأمر ويستشير الآخرين وينظم الأمور ، إلا أن مساره الأساسي (يخدم) لم يكن أبداً غائبا أو منسيا ، فهو حاضر في علامات إيحائية تندرج في المسارات الأخرى وفقاً لها بما أنها أساسية. ويبدو هذا المسار وكأنه نسق من الدلالة يجعل جميع العلامات التفصيلية في التأويل العام مقروءة . ويحدث أحياناً أن يلعب المؤلف منذ البداية بهذا الوضع للممثل ، مثلما فعل هوجو مع شخصية رى بلا الذي كان ممثلاً - خادماً، وعندما يصبح ممثلاً - وزيراً يظل خادماً أيضاً ، ومن هنا تنتج صعوبة قصوى في عمل الممثل الذي يتعين عليه ألا يجعلنا ننسى للحظة واحدة مساره الأساسي للممثل - الخادم -الخدمة، حتى وإن كانت الملكة نفسها تغازل رى بلا .

هكذا يأخذ الممثل على عاتقه تحقيق " شخصية " متميزة بسمات ما تحددها له الكلمة ، كأن يضحك أحداً ، أو يعطى نصائح ، أو يتعارك أو يدافع عن الأرملة واليتيم ، أو يكتب شعراً أو يمثل الجنون أو الأبوة أو يحكم شعباً .

ويقتضى إدراك المتفرج لهذا المسار المميز أن يكون معداً لـ " الشفرة " التي رآها من قبل في المسرح أو في الحياة ، خلال الآباء النبلاء أو الناصحين أو الخدم... ويصل الممثل بين المحاكاة في المسرح والمحاكاة في الحياة ، بين تجسيد شخصية أب على خشبة المسرح أو خارجها ، فالخادم يستطيع أن يقلد خادماً آخرًا من الربرتواد المسرحي أو يمكنه إعادة إنتاج الإيماءة المميزة لمترو دوتيل إحدى المطاعم الكبرى أو لنادل مقهى صغير في الحى (١٤) . ويستخدم الممثل نماذج روائية (أى بنى خيالية) ؛ فنرى إلى أبه درجة تعتمد الوظيفة التمثيلية على كل السياق الثقافي للممثل والمتفرج (١٥)

وذلك على عكس الوظيفة الفاعلية التى تجسد صراعات القوة والرغبة وتعتمد على السلوك الأساسى فقط (النفور ، السيطرة ، الرغبة ، الصداقة) . ولكى يظهر الممثل شخصية الخادم على خشبة المسرح ، يلجأ إلى كل مايعرفه ، لكنه يلجأ أيضاً لكل ما يعرف أن المتفرج يعرفه ، أى أنه يجسد " عالمه المرجعى الخاص " (١٦) وعالم المتفرج المرجعى الخاص أيضاً ، دون استثناء امكانية وجود توتر ما بين الاثنين مما يؤدي بالممثل إلى انتاج علامات لا يعتبرها المتفرج جزءاً من فكرته عن الـ " بطل " أو عن الـ "قس" ، وهى علامات تدهش المتفرج وتجبره على مراجعة تصوره المسبق وتغيير شفرة قراءته .

٣ . ٢ . ٥ . الممثل باعتباره دوراً مشفراً

يعتمد العمل التمثيلى - إذن - بالضرورة على شفرة قراءة ، بل بشكل أدق ، على شفرة " شخوص مسرحية " فى عديد من الأشكال المسرحية ؛ إنها شفرة تحتوى شخوصاً لهم مسار محدد ، مثل سكانبان فى الكوميديا الكلاسيكية وأرلو كان فى الكوميديا دى لارتى والحفونة و الأنذال فى الميلودراما . إن الأدوار المشفرة تحتل خشبة المسرح الشرقى والشرقى الأقصى بشكل خاص .

إنها إذن شخوص مفروضة على الممثل بسماتها وأفعالها التى لا تتغير ، بينما علامات الفيزيائية (الملبس ، الماكياج ، القناع) يمكنها أن تكون حرة بدرجة أو بأخرى وفقاً لمدى اعتماد الشكل المسرحى على شفرة ما صارمة.

بل إن محددات الدور المشفرة هى نفسها خاضعة لتحويلات ما ، فأرلو كان فى الكوميديا دى لارتى يخضع لتعديلات أثناء تطور تاريخ الجنس المسرحى نفسه ، وإن ظهوره الراهن لا يحيل إلى جنس الكوميديا دى لارتى بقدر ما يحيل إلى أشكال أخرى حديثة ، وإلى تراث غير سابق للقرن التاسع عشر .

وعلى العكس من ذلك ، يستطيع المؤلف الدرامى والإخراج أن " ينزعا شفرة " الدور المشفرة ؛ وهو ما فعله كورنى مثلاً عند كتابته دور رودريج على أنه مصارع ثيران تحول بطلاً (١٧) ، أو ما فعله موليير عندما أضفى مستوى فردياً على شخصية الخادم فى

الكوميديا اللاتينية خلال الكتابة والحبكة الدرامية ، وكذلك فعل جولدوني عندما جذب الشخصية المشفرة من الكوميديا الإيطالية نحو الفردية المرتبطة بالكوميديا - الدراما .

وتقتضى هذه المسألة أن يهده المؤلف سكة الممثل بحيث تتم قراءة العلاقات بين المؤلف والمخرج والممثل بوضوح ، فالثلاثة يستخدمون شفرة موجودة مسبقاً كي يؤكدوها أو يخرفوها . وإذا كنا نستطيع أن نطلق كلمة " شفرة " على نسق العلامات المسبقة التى تتيح القراءة المسبقة للعروض ، فإن جميع العروض تنحو إلى الانفتاح على شفرة جديدة ، وجميع العروض هى بمثابة تأسيس لشفرة ما ، وكل تمثيل أو أداء هو مفتتح لشفرة جديدة فى الأداء . ويعد المسرح التلفزيونى (أو التلفز) مناسبة مثلى لإبداع أدوار جديدة مشفرة ، مثل البرجوازية ربة الأسرة أو المغرى المحبب ... الخ.

٣. ٣ . سمات مميزة

يتسم الممثل و/ أو الدور المشفر (١٨) ليس بمسار ما فحسب وإنما بعدد ما من السمات المميزة التى يتعين على الممثل استخراجها وتكرارها ، رجا من أجل مساءلتها . ويعتبر رصد السمات المميزة شيئاً سابقاً على كل عمل فى أى من وحدات العرض (الممثل ، ومن ثم الشخصية) .

١. ٣. ٣

ليس من الملائم أن نضع السمات المميزة للممثل فى مواجهة تلك المميزة للشخصية الدرامية ، حيث يمكننا القول بأن الممثل يحمل سلسلة محدودة من السمات المميزة المرتبطة فقط بمساره الممكن ، مثل السمة السنية المميزة (شاب ، شيخ) التى لا تُعتبر بالضرورة جزءاً من البناء الممثل / الخادم ، بينما من الضروري أن تكون هذه السمة محدداً جزءاً من البناء الممثل/الأب أو الممثل/ المربى أو الناصح . وعلى العكس من ذلك ، تحمل الشخصية الدرامية سلسلة كاملة من السمات الفردية التى لاتتعلق مباشرة بالمسار التمثيلى . إن التمييز الصريح بين هذه السمات وتلك على المستوى النظرى؛

تنمى فى العرض المسرحى الحديث ، فالسمات المميزة التى ينتجها الممثل لا تتطابق بالضرورة مع الإسقاط الدلائلى للشخصية الدرامية النصية ، أى أن الممثل - الأب بالإمكان أن يؤديه ممثل دون سن الأبوة .

٣. ٢. سمات اخلاقية

إن السمة المميزة هى فى الأساس سمة اختلافية ، أى أن الشاب يوضع فى مواجهة الشيخ ، والأب فى مواجهة الابن ، والعامل فى مواجهة رئيسه ، ومن إحدى مهام الإخراج المسرحى الرصد النصى للتقابلات الدالة . وقد أوضحنا فيما سبق (١٩) كيف أن جملة شخوص " علو البشر " لمولير كانت تمتلك السمات المميزة ذاتها :

- الشباب

- غياب الأسرة - الأسلاف والأخلاف - العزوبية

- الانتماء إلى طبقة النبلاء

- نفس : حب (سليمان / السيسيت)

جسد إخراج فيتاز بشكل رائع تجانس جملة الشخوص خلال العلامات المشهدة - الملابس ، الكلمة ، الإيماءة - فما أثار حساسية بوحدة هذه المجموعة . وعلى الجانب الآخر ، نستطيع أن نميز مجموعة متفرعة عن السابقة متكونة من الشخوص المتمردين فعليا على البلاط الملكى ؛ ويتحدد الممثل المنتمى لهؤلاء وفقاً لإفراطه فى الإيماءة والاهتمام بالمكان ، ووفقاً لاختلافه - هكذا - عن أولئك غير الواثقين من حركة أجسادهم والذين لا يذهبون إلى البلاط الملكى ، مثل اليانث الثقيلة بالقبعات التى وضعوها لها على ذراعها ، والسيست المثقل بجسده العنيف . إن الرصد النصى للسمات المميزة هى مهمة لاغنى عنها قبل تحويل أى نص إلى عرض ، وكذلك اختيار السمات التى سيرسم المخرج والممثلون حولها التقابلات الدالة ، مما يتحكم بشكل قاطع فى تحديد " معنى " للنص . وفى عرض " فيدرا " لفيتاز ، فضل المخرج التقابل

شباب/ سن النضوج ، بينما فضل ارمون فى إخراجهم للعمل نفسه علاقة القوة والتواجه حر / مقيد . وأكد ستريلرفى إخراجهم لـ " الملك لير " على المسرحانية التهرججية للمجنون ، بينما أكد كوسيتتسيف على مظهره الشعبى، وسمته المشابهة لعبيط القرية الروسية ، وذلك فى مواجهة الارستقراطية القاسية للفتيات الأكبر. إن العمل المشترك للمخرج والممثل يجعل من الشخصية الدرامية جملة يتم أداؤها فى مواجهة ، وفى ارتباط هيكلى ، مع المجموعات الأخرى (ممثلين ، شخوص درامية).

٤ . بناء الشخصية الدرامية

إن الشخصية الدرامية بمثابة وحدة (جرماس) يتم تحويل سماتها المميزة إلى مستوى الإنسان الفرد، ونستطيع اعتبار هذه الوحدة مجموعة مشهدية تشبه الوحدة الكلامية، وتشبه وحدة المعنى، أى أنها يمكن أن تكون " كلمة " ذات دلالة وذات تركيب لغوى . إن الشخصية الدرامية إذن هى مجموعة ووحدة فى آن واحد ؛ مما يتعارض مع المفهوم المعتاد الذى يوليه التراث الغربى لكلمة " الشخصية الدرامية "؛ بل إن تلك الشخصية من هذا المنظور تعتبر بمثابة فرد أو كائن ، وربما "كائن حى" ...

ولا يمكن إنكار السمة الفردية للشخصية الدرامية من حيث إنها تمتلك هوية وأنها تتميز باسم لها أو على الأقل باسم لمهنة تمتعنها ، مثل " الحجاز " أو " الجزائر " ، فاسم المهنة المسبوق بأداة التعريف يحيل إلى هوية محددة فى مجموعة الشخصية . وحتى فى الحالات التى تظل الشخصية فيها نكرة ، فإنه يتم تعريفها بأنها نكرة فى عالم تُعتبر القاعدة فيه هى التعريف بالتسمية ، ومن هنا فالاسم المجهول للشخصية معروف لكن بطريقة خاصة .

والفردية التى تتسم بها الشخصية الدرامية هى فردية وهمية من حيث إن الفرد الوحيد الملموس على خشبة المسرح هو الممثل ، وهكذا فعلينا أن نعتبر الشخصية الدرامية بمثابة مجموعة من المقترحات المشهدية ، أو بعبارة أخرى ، بمثابة سمات مميزة (٢٠) تصورية ، فيمكننا أن نعرف الشخصية الدرامية بوصفها " عالماً ممكناً " يتم تحقيقه وتحديده بفعل الممثل ، أى أن عمل هذا الأخير يتلخص فى تحويل عالم ممكن

إلى عالم ملموس .

٤ . ١ الممثل وشخصيته الدرامية

هناك مسألة قد تكون وهمية ، ألا وهي ما علاقة المحاكاة الممكنة بين فرد وآخر ربما يكون متخيلاً ؟ ربما يعتبر المتفرج تلك العلاقة وهمية لأنها مرتبطة فقط بالحضور الجسدى للفرد - الممثل ، بينما بالنسبة للممثل تُعتبر تلك العلاقة الوجه الآخر لمهنته المسرحية . وفيما بقى فإن عمل الممثل فى الوقت الراهن يقل ارتباطه شيئاً فشيئاً بذلك البناء الذى نطلق عليه تقليدياً " الشخصية الدرامية " ، أى تلك المجموعة من السمات الفردية المنتمية بشكل أو بآخر إلى كائن فى العالم.

٤ . ٢ . ٤ يبنى

من الخطأ أن نعتقد أن الشخصية فى المسرح تمنح نفسها للممثل فى شكل معطيات سهلة ، فهى بناء ثلاثى :

١- الشخصية الدرامية بين صفحات الكتاب هى مجموعة من وحدات المعنى المرتبطة ببناء نصى يقدم المؤلف عناصره ثم يصنعها القارئ عند قراءته لها ؛ والممثل بوصفه قارئاً يبنى شخصيته الدرامية خيالياً بمساعدة المعطيات النصية، وفى هذه المرحلة يعتبر قارئاً مثله مثل غيره من القراء الآخرين .

٢- الشخصية الدرامية هى أيضاً ثمرة البناء النصى وقراءته ، والبنى المشهدة السابقة ، فهل يستطيع الممثل أن يتخيل شخصية رودريج أو هاملت أو فيدرا أو أوديب دون الرجوع إلى عروض الماضى ؟

٣- إن " الشخصية " الوحيدة الموجودة مادياً هى البناء المشهذى الفعلى الذى يصنعه الممثل الذى يصبح بدوره مؤلفاً له وأداة له .

٤ . ٣ . ٣ التحويل إلى السمة الفردية

وفقاً للنصوص وأسلوب الفترة الزمنية للإخراج ، يمكن دفع عملية التحويل إلى السمة الفردية إلى الأمام أكثر فأكثر . ففي عصر موليير كان أليست " الرجل ذو الشريط الأخضر" ، وفي عصر بومارشيه أصبح التحويل إلى السمة الفردية مثل القانون بالنسبة للشخصية الدرامية (٢١) . أما الآن فالمسرح المعاصر يقلب هذا الاتجاه .

إن ما لا يمكن إنكاره هو فردية الشخصية الدرامية المرتبطة بالشخصية الفيزيائية للممثل ، فهذا الأخير يمكنه أن يظهر الفرد بتعديل مظهر جسده الخاص ، أى ببناء علامات مصطنعة لفردية أخرى ، أو باستخدام سماته الجسدية الخاصة ، ويعد فرونسوا كلافيه في " ريفيزو " (جوجول - فيتاز) نموذجاً للسلوك الأول ، بينما أداء بارو لشخصية سكانبان أو لأبطال كلوديل كان يحولهم أفراداً بمساعدة سماته الفيزيائية والنفسية الخاصة .

وبطريقة ما (تشبه رجع الصدى) يستطيع الممثل أن يظهر نفسه محل الشخصية الدرامية سواء بتغطية السمات المحددة في النص أو بنفيها ، مما يبدو كوسيلة غير متوقعة لطرح سؤال الشخصية الدرامية ، فتلك الأخيرة تصبح في الخلفية بينما ما يُعرض هو " أنا " الممثل المبهمة ، فهل ما يُعرض هو الأنا البطولي للفنان أم هستيريا الوحش المقدس ؟

٤ . ٤ . الأنا

بحلم متفرج المسرح الغربى بأن يكون الممثل مسكوناً بأنا شخصيته الدرامية ، تلك المخلوقة الأكثر واقعية من الكائنات الواقعية ، وأحياناً ، عندما لا يكون الممثل حذراً ومتيقظاً ، يتخيل نفسه مسكوناً بآخر ، أو بحضور استيهامى لمخلوق من الورق . ويتصور المتفرج المسرحى أن ثمة سلسلة تصل ما بين الـ " أنا " الخيالية للشخصية المتخيلة و " أنا " المتفرج مروراً بـ " أنا " الممثل . ويكمن الوهم في هذه الحالة في الاعتقاد بأن الشخصية الدرامية هي فاعل ملموس أو روح فردية يتوحد معها الممثل توحداً يهدف لتوحد المتفرج معها فيما بعد . وعلى عكس المتصور ، فإن حذر ستانيسلافسكى كان يحرس الممثل من ذلك النوع من الارتباط المزيف ، أما بريشت

فندد بهذا الوهم خلال تحليلات قاطعة ، لا داعى هنا لتكرارها . (٢٢)

٥. ٤ للحاكة

يعتبر عمل الممثل فى مواجهة المجموع النصى الذى عليه أن يأخذه فى اعتباره ، عملاً فى غاية التعقيد ، ومتنوعاً وفقاً لطبيعة هذا المجموع . ولندكر بأنه ينبغى :

أ- بناء جملة من السمات المميزة تنتمى لتلك الموجودة فى المجموع النصى ، أخذاً فى الاعتبار بكل التحويرات الممكنة والتعريفات والتواجهات التى يراها الممثل أو المخرج ضرورية (الانتقال مثلاً من ت إلى ت١) .

ب- الالتزام بالخطاب الذى يحدده النص وفقاً لاسم الشخصية الدرامية الموصلة له .

ج- إظهار الأفعال التى تعتبر الشخصية الدرامية فاعلة لها وفقاً للنص .

وبعبارة أخرى ، يتعين على الممثل :

١- الالتزام بالإرشادات المنصوص عليها فى الإرشادات النصية .

٢- الالتزام بأمر خاص ، ألا وهو الحفاظ على الخطاب الذى يعطيه النص للشخص (٢٣) .

٤. ٦ نماذج

ليس مجالنا هنا إظهار ممارسات الممثل المختلفة تفصيلاً ، ولا إظهار الأساليب المختلفة للوفاء إلى النموذج الذى يشكله ت + ت١ . وفى الواقع فإن جميع السمات المميزة التى توجد داخل النص يمكننا أن نعتبرها بمثابة نوع من النموذج الأساسى الذى يتعين على الممثل الالتزام به فى حدود ممارسته التمثيلية الخاصة . ولكن ما معنى أن يلتزم الممثل بنموذج ما ، إن لم يكن يعنى البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن السمات المميزة التى يستطيع إعادة إنتاجها مرتبطة بالنموذج المقترح .

منذ اللحظة التي يبحث الممثل فيها عن دال فيزيقي ذى سمات مميزة للجملة الشخصية الدرامية النصية ، يصبح مجبراً على البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن العناصر التي ستسمح له بأن يبنى بوصفه " عنصراً من عالم خيالي " . ويمكن للممثل أن يستعير هذه العناصر إما من واقع تجربته الملموسة أو من عالم معارفه وتجربته الثقافية ، أو من العالم الخاص لتجربته المسرحية . ومن هنا فإن الممثل المكلف مثلاً بأداء دور فلاديمير أو استراجون فى " فى انتظار جودو " ، يستطيع أن يذهب ليرى حال المشردين فى شارع موفتار ، أو يبحث فى عالم قراءته عن مهمش ما يفضله ، مثل فيتالى الصعلوك فى " بلا عائلة " لهكتور مالو ، أو مثل چون فالجون فى " البؤساء " ، أو مثل صور القرن التاسع عشر ، كما يمكنه أن يبنى ظلاً لمهرج أو - كما يقول ستانيسلافسكى - يبحث فى تجربته النفسية السابقة عن الخوف من التشرد؛ وهو مافعله الممثلون عام ١٩٨٠ عند تجسيدهم صور مسبقة من تجربتهم .

٢٠٦٠٤ الاختيار

يرجع إلى الممثل اختيار العناصر الأساسية (حيث لا يمكنه أن يجسدهم جميعاً) مع إمكان تعديل السمات المميزة إما لأنها لا يتم إدراكها مباشرة - بفعل تغير الشفرة - أو لأنها لم تعد تعنى ما نريد توصيله عبرها . وينبغى على الممثل أن يأخذفى الاعتبار "علاقة جملته المشهدية - الشخصية الدرامية بالجملة المشهدية الأخرى " مع جملة علامات العرض المسرحى .

ولنذكر بأن كل شخصية درامية داخل العرض المسرحى تجسد مجموعة فرعية ، ويستطيع العمل الشامل للممارس المسرحى (المخرج والممثل) أن يؤدى إلى تعديل أو إلغاء سمة ما مميزة - على الرغم من تحديدها بوضوح - من التقسيم النصى ، فيمكن لسمة مميزة ورئيسية مثل السن أو الجنس (٢٤) أن تتغير وفقاً لذلك .

٣٠٦٠٤ ماذا نختار ؟

فى مواجهة جملة الشخصية الدرامية ، تصبح المهمة الأولى للممثل التى عليه بناؤها خيالياً (النص / الشخصية الدرامية وقراءته لها) هى اختيار السمة التى ينبغى إظهارها ، وتلك التى لاينبغى إظهارها ، أى تلك التى سيظهرها مباشرة ، وتلك التى سيظهرها خلال المجاز أو الاستعارة . ففى " عدو البشر " (موليير - فيتاز) أظهر المشهد بين أرسينوى وسليمان بوضوح ، وخلال اختيار ممثلة شابة جداً وجميلة لأداء دور أرسينوى (ندا سترانسار) أن البريق الجسدى والجمال الخارجى ليسا هما ما يحدد الهزيمة والانتصار ، بل ما يحدده هو العلاقة بالعالم وبالشهوانية ، بل وبالسيسة . وعندما يجسد فيتاز ذلك المخرج المعتاد على هذا النمط من التحويل مسرحية " Les Burgraves " لهوجو ، فإن مأداه ممثله بيبير فيدال لم يكن هو المعنى الأقصى للشيوخوخة وإنما كان لاشهوانية الفقر والهجر .



٤ . ٧ . جسد الممثل

فى مجال المسرح لا يمكن اعتبار السمات المميزة للشخصية مثل قطع الشطرنج التى تحركها لتكوين صورة أو وضع ما ، فالممثل هو جملة من السمات المتكونة مسبقاً والتى هى فى علاقة دائمة مع الشخصية / النصية خلال جملة الشخصية المشهدة ألا وهى الممثل بجسده . إننا هنا بإزاء علاقة غاية فى الأهمية ، وفى إثارة اللذة الإبداعية للممثل والمخرج ، وللمتفرج كما سنرى فيما بعد .

٤ . ٧ . ١

يتسم العمل الخاص للمخرج والممثل باختيار العلامات التى ينتجها هذا الأخير سواء بالتشابه أو بالاختلاف . وهناك عبارة مدهشة لبريشت تؤكد هذا الكلام حيث يصف حركة المثلة التى تلعب دور الحرساء فى " الأم شجاعة " وهى تسرع للصعود فوق سطح البيت كى تلقى الطلبة وتنقذ القرية النائمة : " تظهر المثلة الإسراع الذى تتسم به المرأة التى ستحرر القرية ، إلا أنها تظهر أيضاً كيف أنها تقوم بأمر عملى للغاية . وهناك ممثلات كثيرات يخفين إيماءة رفع التنورة الطويلة عن الجمهور فى أسفل ، بالقرب من السلم ، وهن بذلك يغفلن أن هذه التنورة ربما تمنح المثلة عن الصعود ، وأيضاً الحرساء نفسها (٢٥) . " ويستطيع الممثل أن يختار إما أن يظهر تلك الفجوة الموجودة بين جسده الخاص وجسد الشخصية الدرامية - ذلك الوجود المزدوج - وإما أن يخفيها .

٤ . ٧ . ٢ جسد الممثل : الذات والآخر

يستطيع الممثل أن يختار بين غطين من بناء شخصيته الدرامية ؛ إذ أنه يمكنه بناها اصطناعياً باصطناع " آخر " وفقاً لنموذج سود ، يكونه ومرجعيات سوف يختارها- أى أن يصنع مانطق عليه فى الوسط المسرحى " مركبة " - وذلك ماحياً سماته الفردية الخاصة نسبياً . كما يمكنه تقبل - كما رأينا قبلاً - أن يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية ويبدع داخل العلاقة بين هذا الجسد والخطاب النصى؛ ومثال ذلك أننا شاهدنا عدة ممثلين يقومون بدور " طرطوف " دون أن يكونوا " ضخاما " أو " سمنا " ودون أن تكون لهم " أذن حمراء " ولا " بشرة متوردة " وذلك فى عروض

لجوفى وحتى بلاتشون، مرواً بالشاب جداً والجميل جداً وشار فونتانا !

إن التمثيل هو إذن نوع من الجدل ؛ أى حوار بين الجسد الواقعى والجسد المتخيل الذى يرسم بمساعدة هذا الأول . وفى حالة أخرى ، أو فى طريقة التمثيل غير الاصطناعية ، فإن الممثل يلعب بعزل علاماته التى ينتجها جسده الخاص فى مواجهة شفافية العلامات المقصودة .

إن هذا الحضور المزدوج للجملة / الشخصية والسمات الفيزيكية هو الذى يسمح للممثل على خشبة المسرح بأن يكون تلك الشخصية المؤسسة للبلاغة المسرحية والتى هى بمثابة حضور مفهومي - أو نسقي - العلامات المتناقضة فى وقت واحد " أنا هى آخر " .

٤ . ٨ وسائل للممثل

عندما نحلل عمل الممثل (عما سوف يتضح أكثر عندما نتطرق إلى الخطاب نفسه) ، فإننا نكون مجبرين على قبول نمط الوصف اللذين يقفزان مباشرة إلى الذهن :

١- استخراج التمثيل الصامت وتحليله منفصلاً ، مع الإيماء والصوت والكلمة والملابس والقناع . . . الخ

٢- محاولة بناء ذرات قابلة للتأويل ، ومشاهد قصيرة ، بل شديدة القصر يمكن أثناءها دراسة كل ما يفعله الممثل .

ولا يمكننا أن نرفض أيًا من الطريقتين ، كما لا يمكننا أن نستخدم إحدهما معزولة عن الأخرى ، فوسائل تثبيت العرض (فيديو ، صور فوتوغرافية ، وصف مكتوب) تسمح لنا باستخدام الاثنين مترابطتين لكن داخل دراسات محدودة ودون أن نستطيع أن نخرج من ذلك بنتائج مرضية تماماً . ونحظر الطريقة الأولى استيعاب تآلفات العلامات (وأسية النموذج) ، كما لا تسمح لنا الطريقة الثانية بأخذ الحركة فى الاعتبار .

علينا إذن أن نحاول في الدراسات السيميائية المفصلة أن نظهر الوسائل (القنوات) بوصفها مترابطة : الصوت والإيماءة ، الصوت والكلمة ، الكلام والإيماءة ، التمثيل الصامت والإيماءة . وسوف نعطي أمثلة لذلك بخصوص الخطاب الذى ينتجه الممثل ؛ لكننا نستطيع أن نقول مبدئياً إن بناء الشخصية الدرامية يتم خلال سلسلة من العلاقات بين الإيماءة - الكلمة - القناع ، فمثلاً ترتبط الإيماءة الجامدة بالقناع الصارم ، ويرتبط الوهن فى الكلمة به فى الإيماءة (٢٦) . ينبغى إذن الأخذ فى الاعتبار بكونية العلامات التى تختلف خامّة التعبير عنها من علامة إلى أخرى إلا أنها تشكل مجموعات من وحدات معنى مصغرة نستطيع أن نطلق عليها تسمية : وحدات معنى دالة على الكلية . (٢٧)

ويمكن أن تظل تلك المجموعات المصغرة ثابتة ، ويمكن أن ينفصل بعضها عن بعض ويعاد تركيبها بشكل مختلف : وهكذا يجب إضافة مفهوم " التحول " إلى مفهوم وحدة المعنى الدالة عن الكلية ، فنمط أداء العناصر المختلفة فى تمثيل الممثل - مثلها مثل محولات تلك العناصر - يميز نمطاً تمثيلياً من الآخر ، كأن يتميز الممثل البريشتى بالنقلات المفاجئة فى الأداء والمزج والحذف فى عناصر تمثيله ، بينما يتميز الأداء الكلاسيكى على العكس من البريشتى بالانسياب فى الأداء .

٤ . ٩ . الممثل والعلاقة عبر - الشخصية

فى النهاية فإن مايمثله الممثل هو أكثر بكثير من مجرد شخصية درامية ، إنه " غط من العلاقة عبر الشخصية " . لذلك فربما كان من قبيل التبسيط أن ندرس هنا عمل الممثل بمعزل عن بقية سياقه : خطابه ، كلامه وإيماءاته ، حجم أدائه الذى يمكن التعرف عليه أو على الأقل قياسه ، كلام الآخر باعتباره إنصتاً لكلام الأول وإعادة له .

إنه مجال لم يُكتشف بعد ، ولا يمكننا أن نتطرق إليه إلا جزئياً ، ألا وهو العلاقة عبر - الشخصية داخل عمل الممثل .

٥ - الممثل و التلفظ بالخطاب

ما الممثل ؟ إنه متلفظ بـ " الخطاب " ، ونعني بتلك الكلمة الأخيرة جملة الرسائل المنظمة التي تكون النص سواء كانت لفظية أم لا .

إن اعتبار عمل الممثل مجرد بناء لكائن متخيل هو رؤية سطحية للأمور ، فالمصاعب التي واجهناها تقوم بالتحديد على هذا التسطيع الثقافي في بناء الشخصية الدرامية .

أ) إذا أخذنا المسألة من ناحية أخرى ، نستطيع أن نقول إن الممثل قبل كل شيء هو منتج لخطاب لأن الشخصية الدرامية ليست إلا مرسل متخيلاً لهذا الخطاب. ويتضمن هذا الخطاب اللغوي - وما فوق اللغوي جزءاً لفظياً وآخر غير لفظي - خطاب الجسد. ومن وجهة النظر اللغوية ، يقع عمل الممثل بالضرورة في جانب " الكلام " وليس " اللغة "؛ فما يمكننا دراسته لديه هو المجال البراجماتي للمعنى .

ب) الممثل هو حارس الكلام المسرحي ، مما يجعله منتبهاً إلى هذه المهمة- بفعل ما يقوم به - من حيث إن هذا الكلام لم يعد مصدره المؤلف ولا حتى المخرج ، بل "آخر".

ج) ربما كان علينا أن نتذكر أن كل خطاب مشهدي للممثل له مرسل مزدوج ، أي مرسل مادي وهو " أنا " الممثل ، ومرسل متخيل وهو " أنا " الشخصية الدرامية . ومع ذلك فهناك مخزون stock واحد من العلامات ، فعندما تظهر / تخفى المثلة لوعة الأم شجاعة خلال تمثيل صامت لا ينسى عند تعرفها على جسد ابنها دون استطاعتها النطق بذلك ، فإن ما يراه المتفرج هو " كلام " الشخصية الدرامية إلا أنه من عمل المثلة .

د) إن وضع الخطاب الذي ينتجه الممثل هو بمثابة خطاب جزئي في الخطاب الشامل الذي ينتجه العرض المسرحي . ونستطيع القول نظرياً بأن هذا الخطاب له مرسل مزدوج ، أي المخرج والممثل ، إلا أن له مرسل واحد مادياً هو الممثل ، وهذا

الأخير هو الذى يهمنى الآن .

هـ) يقع الممثل فى ملتقى الطرق الفيزيكية للقصة المتخيلة والعرض ، فهو الذى يحقق تلك القصة عن طريق العرض ، ومن هنا تنشأ وظيفة رابعة لهذا الخطاب المنتج . فالممثل :

١- يحكى قصة خرافية .

٢- يحدد ظروف التلفظ الخيالية .

٣- يلتزم بخطاب القصة المتخيلة .

٤- يظهر أداء مشهديا .

٥ - ١ للممثل - الراوى

من وظيفة الممثل بوصفه وحدة معنى (عنصرا هيكليا لقصة خرافية ، فاعلا ، أو مؤديا فاعلا لمسار ما) أن يقول القصة الخرافية ، إلا أن له دورا آخر فى مسار الاتصال، ألا وهو أن يروى الحكاية. فى هذه الحالة ، يتطابق المرسل الأول والثانى (فى الإرسال المزدوج)؛ حيث يصبح الراوى أو منظم العرض مرسلا لخطاب القصة الخرافية وفى الوقت نفسه مرسلا لخطابات الأبطال الآخرين المختلفة، فالممثل تصدر عنه أصوات عدة هى صوت المؤلف وأصوات الممثلين . وتتبنى بعض أشكال الإخراج الحديثة الشكل الشعبى القديم للراوى ، مقدمة ممثل يروى المسرحية عن طريق الانتقال من الحكى إلى تمثيل الحدث والحوار صمما سواء فعل ذلك وحده مثل الراوى العربى أو مثل الراوى عند دارىوفو، "تمثيل صامت ، وتمثيل صامت مضاد" (برنار دور) ، أو فعله متسابقا مع الممارسين المسرحيين والممثلين الآخرين .

يفترض هذا النوع من المسرح - المضاد - الذى يعد شكلا تلاقيا ورفيعا للمسرحانية - علاقة مباشرة من المرسل إلى المتلقى ، وإجابة " مؤقتة " من هذا الأخير. إن الممثل - المؤدى- يعبر من التوحد مع الراوى إلى التوحد الذى يحيله إلى شخوص

الحكاية المختلفين. وتفترض محاكاة الشخص الدرامية نماذج معينة ترتبط ب :

أ- الممثلين والأدوار المشفرة ذات السمات المحددة .

ب- نماذج اجتماعية - ثقافية تشكل جزءا من الفضاء المرجعي للمتفرج .

وتتطلب المحاكاة - وهى بالضرورة موجزة - (إشارة إلى الإيماءات المميزة وتغيير الصوت مع غياب الملابس التقليدية والفنّاع والماكياج) تواصلًا فورياً مع المتلقى ؛ كما ترتبط الوسائل المستخدمة فى هذا الغرض بشفرات معروفة جيداً للمتفرج . وفى النهاية، يفترض عمل الممثل الراوى معرفة الجمهور الضرورية بالـ " رسالة " ، فالرواية الشرقيون يتوجهون إلى أناس يعرفون حكاياتهم ، أما النجاح الذى لاقاه لورانس روى وهو يروى " قلب بسيط " لفلوير فيرجع ، من وسط ما يرجع إليه ، إلى أن هذا النص يشكل جزءاً من الخلفية الثقافية للمتفرج الفرنسى الذى تلقى قدراً متوسطاً من التعليم. ولا يكمن فن الراوى فى نقله القصة الخرافية التى يحكيها بقدر ما يكمن فى رقى المحاكاة التى يقوم بها دون وسائل المحاكاة المسرحية المعتادة. وبطريقة أكثر عمومية، تسلط أطروحة بريشت الضوء على أهمية الحكى فى عمل الممثل فى أية تظاهرة مسرحية، فهو يؤكد على مسار الاتصال الذى ينطلق من الممثل إلى المتفرج مباشرة . وفى العرض المسرحى المعاصر : نجد عمل آريان منوشكين مع المخرج محمد أولوزوى يعطى للممثل وظيفة الراوى مباشرة ، مثل آرليت بونار فى " أساطير قادمة"(ناظم حكمت - محمد أولوزوى) ، وفيليب كويار فى " عصر الذهب " (منوشكين)، فهما متلفطان مباشران للقصة المتخيلة وإن كان ذلك جزئياً. وفى عرض "١٧٨٩" (منوشكين)، أخذ الممثلون على عاتقهم مهمة أن يحكى كل منهم قصة الاستيلاء على الباستيل لجزء مختلف من الجمهور ، ومن هنا حالة نموذجية محددة للوظائف الأساسية الخاصة بالممثل والتى تجعل منه راوٍ للقصة المتخيلة . ويجب دراسة الأنماط المتعددة للتوجه إلى الجمهور خلال تحول الإيماءة إلى مجال موضوعي، والتحديد الإيمائى وإشارات الزمن والمكان ، وخلال كل ما تنسم به وظيفة - الراوى لدى الممثل.

٢٠٥ الممثل - مظهر أوضاع ممارسة الكلام

من المعروف أن كل خطاب مسرحي ، بل كل خطاب أيا كان ، ليس له معنى إلا في سياقه، فإذا استطعنا تحليل " مدلول " خطاب مسرحي ما فإننا لا نستطيع أن نبني معنى له خارج خشبة المسرح ، أى خارج علاقة الكلام (اللفوى) بالموقف فوق اللفوى. بيد أننا نعرف أن هذا الموقف المزدوج هو موقف خيالي لكنه ملموس على خشبة المسرح .

يعتبر خطاب المسرح المرتبط بمكانه ولحظته وبالتمثيل ، هو بالضرورة محمل بإشارات زمانية (٢٨) لا يصبح لها معنى إلا عند ردها إلى أوضاع التلفظ، أما الإشارات الزمانية والمكانية (٢٩) المسرحية فهي عناصر الخطاب التي لا تجد معناها الكامل إلا داخل العرض المسرحي . لكن من الذى يقول " أنا " ويرد إليه الخطاب ؛ وعندما يقول الممثل " هنا " ، فما المكان الذى يشير إليه؟ ليس هناك من إجابة على مثل هذه التساؤلات إلا على خشبة المسرح حيث يوجد الممثل للرد عليها ولتحديد الخطاب الذى يظل غير محدد بدونه .

تتركز مهمة الممثل فى إتمام الخطاب الذى يظل غير مكتمل بدونه :

(أ) بسبب وجود إشارات زمانية ومكانية غير محددة بطبيعتها .

(ب) بسبب وجود فجوات ومواطن نقص لا يمكن أن يملأها إلا حضور الممثل الجسدى فقط . (٣٠)

١٠٢٠٥ /اللافت

يبنى جسد الممثل وحضوره الفيزيقي وصوته وسلوكه - كما رأينا - شخصيته المشهدة، فهو محدث الخطاب ؛ وإذا استعدنا مثال الملك لير لوجدنا أن الكلام الذى يضعه شكسبير على لسان بطله يتغير معناه إذا كان قائله سيدا إقطاعيا ذا نفوذ وقوة جسدية لا يستهان بها ، عما إذا كان قائله عجوزا باتسا يرتدى القش فى العاصفة ، كما يختلف كلام المجنون إذا كان صادرا بمرارة بلسان مهرج حكيم عما إذا كان صادرا من شفاه مغفمة لعبيط القرية . يتوقف معنى الخطاب إذن على بناء الشخصية

بشكل عام جدا ، تعود إلى المثل مهمة تحديد هذا المكان :

(أ) فهو الوسيط بين الخطاب والفضاء الذي ينتجه ، لأنه خلال استثماره للفضاء أو رسمه له يعطى للكلام فضاء الخاص دون اللعب بالكلمات ، فعندما يتحدث الأب في مسرحية " دجاجة الماء " من فوق منصة يتم التحكم فيها آليا ، يسقط كلامه صريحا من أعلى ومعه ماضى الأسلاف وأساطيرهم وقيمهم.

(ب) فهو الوسيط بين الفضاء الخيالي للقصة المتخيلة والفضاء الملموس الذي يتحرك فيه ؛ ألا وهو جسد الممثلين . وغالبا ما تعرف الشخصيات عند موليير ، فى عروض فيتاز أو فتستنت وفقا للزى الذى يحدد فضاءهم التاريخى - الاجتماعى المتقاطع مع استخدامهم المشهدى .

(ج) تظهر الأمثلة السابقة بوضوح أن المثل يحدد المكان الذى يتحدث منه؛ ويمكن أن يكون هذا المكان خياليا يعطى المعنى لخطابه، كأن يكون إجمون أو بوليوك فى السجن ، أو يكون أوجست على العرش أو هيبوليت مستعدا لتهريب تريزان. كما يمكن لهذا المكان أن يكون مكانا اجتماعيا يتحدث منه الشخصية الدرامية : مثل مكان العمل الذى يتحدث منه ويلي فى " عمل منزلى " صانعا خطبا (نادرا جدا) لرجل مسجون فى بيته يضع حبوبا فى أكياس صغيرة طيلة النهار ؛ وكذلك عندما يتحدث شخص ميشيل فينافر من مكان الشركة فى " الأعمال والأيام " .

ونتيجة لذلك ، فإن ما يظهره المثل هو المكان الاجتماعى سواء كان واقعيًا أو خياليًا ، مثل أن يكون مكانا خاصا بملك أو بعامل ، وهكذا يصبح المكان مسئولا عن المعنى الأيديولوجى للخطاب بشرط أن يظهر المثل هذا المكان الاجتماعى وسمته الواقعية و / أو الخيالية (٣٢). وسوف نتاح لنا الفرصة لنتطرق مرة أخرى إلى عمل

الممثل فى هذه الناحية كى يظهر المكان الاجتماعى للشخصية فى علاقاته بالأماكن الأخرى. ولنصف هنا أن الخطاب المتنقل من مكان ذى حيثية لا يتخذ معناه إلا إذا ابتكر الممثل العلامات التى تظهر حيثية هذا المكان ، ومثال ذلك ما أطلق عليه بريشت " الشفرة الإيمائية " Gestus ألا وهى الشبكة السيميائية المحددة للمكان الاجتماعى للافظ . وإذا كانت الأم شجاعة (فى مسرحية " الأم شجاعة ") تعض على قطعة النقود التى تلتقاها فإن ذلك يتيح لنا قراءة العلاقة بين المال وبين الشك فيمن أصبح الأضعف فى تلك الإيماءة . وعلى العكس من ذلك ، تعطى الإيماءة لخطابات الشخص معنى .

إذا كانت وظائف الخطاب المسرحى متخيلة على خشبة المسرح فإن تلك الوظائف أيضا بمثابة " إثارة " داخل حدود الاتفاق المبرم بين الممثل والمتفرج فى العقد المشهدى؛ حيث إن ما يعرضه الممثل - وسوف نأتى إلى ذلك فيما يختص بالكلام الخطابى - هو بالضبط وظائفية التبادل الخطابى التى هى وظائفية خالصة بيست معقدة ولا معكرة بالتضمنات الواقعية ولا بالصدمات التى يخلفها الكلام عند التقائه بعالم الواقع. ولنأخذ الأكذوبة مثالا على ذلك؛ حيث قد يكون البحث عن تصنيف لما هو حقيقى والذى نميز على أساسه الأكذوبة، بحثا سرايبا فى حد ذاته؛ فالممثل يكذب على خشبة المسرح بينما نتظر منه أن يعرض كلاما حقيقيا وظروف ممارسته. لكن الممثل ليس فى هذا الشك وحده، فللمتفرج دور رئيسى فى ذلك باعتباره متلقى الخطاب المسرحى وشاهدا عليه وإن لم يستطع الرد عليه. إن المتفرج يتمتع بنوع من الموضوعية الفوقية التى تسمح له بالحكم على الكلام الذى يتلقاه؛ وفى مواجهته عمل الممثل القائم على عرض وضع الكلام ومختلف وظائفه فكل مصادره الإيمائية والصوتية مكرسة لتلك المهمة (٣٣).

استطعن أن يظهر فيما سبق (٣٤) كيف تفقد أية عبارة معناها (حتى وإن كان لها مدلول) بمعزل عن سياقها المرتبط - هو أيضا - بشفرة ما ، بل شفرة ثقافية بشكل أعم. وتتوقف قراءة السمات التي ينتجها الممثل - إيماءة، تمثيل صامت، تنويع صوتي، لهجة مميزة - على ما يلي:

(أ) العلاقة التي يحتفظ بها المتفرج مع الشفرة (أو الشفرات) الخاصة بالمؤلف (أو بالمؤلفين) (مثل إسخيلوس وموليير وهوجو و... الخ)

(ب) شفرات قراءة المتفرج نفسه .

وتنقسم شفرات الخطاب المسرحي (شفرات مشتركة بين المرسل والمتلقي) إلى نوعين لجأ شفرات قراءة العالم (كأن تحدد قطعة ملابس ما بالنسبة إلى متفرج عام ١٩٨٠ وسطا اجتماعيا ما) .

(ب) شفرات خاصة بالمسرح وحده من الناحية التأويلية أو الإخراجية .

يعود إلى الممثل الاختيار في أن يؤدي شفرات الماضي في مواجهة الشفرات المعاصرة، أو العكس بأن يفك الشفرات ويعيد تحميلها بدلالات أخرى وفق ما يسمح له به المخرج (٣٥)، وذلك من خلال الإيماءة والوسائل حول - اللفظية، فيستطيع الممثل مثلا أن يظهر الفجوة بين شفرات الحاضر والماضي بشرط ألا يختلق هذه الفجوة، وألا ينحاز لأحد شقيها بما أن الشفرة المسرحية تسمع له عامة بأن يحتفظ بها في حالة "غير مرئية". وعلى العكس من ذلك أيضا، يستطيع الممثل أن يؤكد على أية شفرة يختارها، بما في ذلك تلك الشفرة التي يجتهد لحلقها (الشفرة الشخصية) (٣٦)، مظهرا إياها على أنها "مختلفة" أي بوضعها في علاقة بالشفرات الأخرى.

ويطالب فيتاز، في إخراجه للكلاسيكيات ، الممثل ببناء شفرة اصطناعية (إيماءة، تمثيل صامت، ولفظي) لا تنتمي إلى الشفرة المشهدة للقرن السابع عشر (الذي لا نعرفه بحق) وإنما تعيد بناؤها خياليا: فيظهر الممثل هذه الشفرة الخيالية وفق اختلافها عن الشفرة (أو الشفرات) المسرحية المعاصرة. (٣٧)

ويتلخص إسهام كبار المخرجين المعارضين فيما بين عامي ٦٠ و ٧٠ (جولييان بيك وجروتوفسكى) على اختلافهما في المنهج والنتائج، في إنتاج علامات خلال الممثلين تبدو صادمة في عيون المتفرجين ولا يعرفون كيف يحلون شفراتها، مثل صمت وثبات ممثل ما في مواجهة الجمهور (الجنة الآن) ، أو مثل خلع الملابس والتعري من أجل عرض الذات الذي كان ينتمي إلى شفرات خاصة بما هو مشهدى دون أن يكون المتفرج المتوسط مؤهلا لحلها، أو دون أن يمتلك مفتاح شفراتها.

ويحدث أحيانا عكس ذلك في بعض عروض البولفار مثلا، عندما يلعب ممثل سينمائي مشهور دورا مسرحيا مستثمرا شفرة العرض السينمائي التي يشير لها لدى المتفرج بجميع علاماتها. وإذا كان المتفرج ينتظر مثلا حركة وجه ما من هذا الممثل السينمائي فإن ذلك يعنى أنه تم تدريبه شيئا فشيئا على حفظ علامات أدائية خاصة بهذا الممثل في مواقف معينة بحيث يستطيع أن يتعرف عليها في مواضعها؛ ومثال ذلك ابتسامة الممثل ميشيل بوكيه الملزمة التي تسبق لحظات ارتكابه جرائم القتل.



ليست أرض أحد لهارولد بنقر، إخراج بلانتون، بالمرح القومي الشعبي

ليون-باريس ، ١٩٧٩-١٩٨٠

الابتسامة/ علامة، ميشيل بوكيه

قبل اللحظات الفاتلة.

تصوير : سارني

٥٦ خطاب الممثل: الإيماءة

إن ربط الكلمات والحروف وفق تجانس ما يؤلفها يعني إخضاع تعبيرية اللغة -التي درغب في معاملتها كأنها جسد - للاختبار.

مارك لويو

مجلة الخامسة عشر الأدبية،

ديسمبر ١٩٧٨.

تُعتبر اللغة في المسرح جسدا مستقلا يمر الممثل من خلاله الحضور الفيزيقي، وفي الوقت نفسه تُعتبر وسيطا لكل ما يمكنه العبور خلال جسد ما (الصوت، النفس، النطق، الإيقاع، الشهوانية).

"في الثقافة الغربية، تم فصل النص والصورة منذ زمن قديم، كما يقول مارك لويو، لذلك فالصورة غالبا ما تتبع النص. ولكن هل يمكن بالفعل فصل الصورة والخطاب؟"

يرد المسرح بالنفسي على هذا التساؤل، حتى في الغرب، فالصورة والخطاب يرتبطان في المسرح لأنهما جسد الممثل، هذا اللوح الخطي الحي، أو هذه اللغة العتيقة المعقدة وفق تعبير آرتو. وليس التحويل المادي الفيزيقي (الصوتي والبصري) للحرف والكلمة بالغريب على سمات المسرح وعلى مساحة الشك التي تحيق به، فالكلمة هي الصلب، لذلك فالفكرة والكلام مثقلان بمادية الجسد كاملة: "لدرجة التي تضعنا في مواجهة فوضى الجسد والمعنى في كل ما نراه بكل ما تعنيه الكلمة لنحاول على أية حال أن نلخص هذه الفوضى.

إن أى تحليل فى مجالات الكلمة أو الإيماءة أو ما بينهما؛ يصبح غير ذى فائدة إذا تم بمعزل عن عمل الممثل. بل يعد ذلك من السمات المميزة لهذا العمل، فالممثل لا يعرض أبدا شيئا واحدا، بل اثنين فى وقت واحد، سواء كان ذلك داخل نسق واحد من العلامات أم داخل نسقين مختلفين.

من هنا مثلا نجد المصارحة بالحُب التى تتم بنبرة استخفاف حيث:

(أ) كلمات الخطاب: المدلول = أحبك

(ب) النبرة : المدلول = لا آخذ هذه المصارحة مأخذ الجد.

ويمنع هذا التداخل العلامة من السقوط فى تصنيف تسطيحي لدال واضح، فالتعارض بين المستويين يشير إلى تساؤل ما من قبل المتفرج، وفى الواقع فإن هذا التساؤل لا يتخذ معناه إلا عند تحويله إلى سياق :

(أ) يمكن استثمار كلمة "أحبك" على أنها تكرر معنى العلامات الأخرى أو تعارض معها.

(ب) نبرة "الاستخفاف" لا تتخذ معناها إلا من علاقتها بالعلامات الأخرى، فالجملة الدلالية (القول اللفظي + نبرة) لا تتخذ معناها إلا داخل "عالمين ممكنين" مختلفين، ألا وهما :

١- كتمان القلق الغرامى.

٢- لا مبالاة الحبيب المتحرر .

ويمكن أن تفلت بقية العلامات من الإبهام حيث نستطيع الاختيار بين نمطين ممكنين من المعنى أو نستطيع أن نحفظ بتجاورهما.

إذن، يتعين على أى تحليل سيميائى لعرض مسرحى ملموس أن يدرس العلامات التى ينتجها الممثل ليس بوصفها أنساقاً معزولة، وإنما بوصفها تالفا من العناصر المترابطة:

من هنا فالعناصر واجبة التحليل هى :

الإيماءة - الكلام (دال الخطاب)

الإيماءة - الإلقاء (النبرة، الإيقاع ... الخ)

الإيماءة - احتلال الفضاء

الإيماءة - الزى

الإيماءة - التمثيل الصامت

التمثيل الصامت - الصوت

الصوت - احتلال الفضاء

ونستطيع أن نتصور تصورا يقترب من الصواب عندما نقول أن العمل الملموس للممثل يستوجب علاقات ثنائية بين أنساق الدوال؛ ليس ذلك فحسب بل تألف آخر أكثر تعقيدا. ومع ذلك، فمن المستحسن منهجيا الابتداء بدراسة كل علاقة ثنائية بين الأنساق الدالة على حدة. وفى الحقيقة، فإن الممثل يبتدئ هكذا أيضا فى أغلب الحالات: فهو يستثمر أولا العلاقة المباشرة بين نسقين من العلامات، وعلى سبيل المثال، كانت من إحدى تقنيات الممثل جيرار فيليب أن يضع عبارة مصطنعة فى موازاة الإلقاء - كاسرا بذلك المعنى بل - أيضا - اللهجات المعتادة للغة الفرنسية - فى موازاة إيماءة واضحة و ضخمة بشكل غير عادى. وكان هذا التباين يجعل الأداء المشهدى

لجبرار فيليب شديد الفعالية بسبب علاقاته و "ثلاثية أبعاده"؛ بينما شرائط الكاسيت المسجلة والتي لا تنقل في النهاية من العرض إلا الجزء الصوتي من العلامات (اللفظية والـ"حول - لفظية") - تدين أداء جبرار فيليب بالصنعة وتسطيح الإلقاء .

وهناك مثال آخر واسع الدلالة في مسرحية "دون جوان" (موليير - فيتاز)، عندما كان جون - كلود دوران يمثل عكس ما يعنيه الكلام النصي أو ما يوحى به؛ فهو يشتم إلفير في الفصل الأول لكنه يداعب ساقها ، ومن هنا فالإهانة تصبح غير ذات معنى إلا في علاقتها بـ "القاعدة الممتدة" للرغبة. وتؤكد إلفير في الفصل الرابع نقاء حبها بينما تقدم يديها وذراعيها للمداعبة.

٣٠٦ الشفرة الإيمائية

١٠٣٠٦ بعض للملاحظات حول الإيمائية *gestualité*

بعض الملاحظات المبدئية (٣٨):

١- كل شفرة إيمائية هي شفرة اجتماعية حتى وإن كانت طبيعية في الظاهر، أما الإيمائية في المسرح فاجتماعية بشكل مضاعف من حيث إنها شفرة اتصالية (٣٩) أي أنها تتجسد في حد ذاتها وبما تعنيه في آن واحد.

٢- وعلى عكس اللغة الملفوظة، من الصعب جدا تحليل اللغة الإيمائية :

أ) لأنه من الصعب تدوينها، ولا يوجد تدوين ما يستوعبها كاملة، اللهم إلا في الرقص الكلاسيكي، وهو أمر مشكوك فيه أيضا.

ب) لأنه إذا أمكن تقسيمها إلى وحدات من مستوى أدنى، فإن هذا التفكيك عامة ما يكون غير مرض ولا يفي كما ينبغي باعتبار وحدة الحركة.

ج) لأن الإيماءة تحتفظ مع اللغة بعلاقات مركبة، فهي مرتبطة بها جزئيا، أي أن

الإيماءة يمكن "ترجمتها" بكلمة (كان يكون الركوع على الركبتين مرادفا لـ "إني أصلى" أو "إني أتضرع" إلى الله، أو إلى واحد من القادرين، أو إلى حبيب)، إلا أنه توجد إيماءات لا يمكن تحويلها إلى تعبيرات لفظية، بل يوجد في كل إيماءة بالضرورة جزء لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظي.

٣- يلاحظ جريغاس (٤٠) ملاحظة صائبة، وهي أن واحدا من أسباب فقر اللغة الإيمائية يعود إلى انفصال فاعل الملفوظ وفاعل التلفظ في الإيمائية دون أن يتسنى ربطهما أحدهما بالآخر. لكن يُعتبر المسرح، في هذه الجزئية تحديدا، حالة استثنائية؛ فالإيماءة في المسرح هي دائما فعل تواصلى لمجرد حدوثها على خشبة المسرح، فهي فعل وقول في ذات الوقت، فالممثل لا يقوم بإيماءة فحسب (أى يد ذراعيه مثلا في اتجاه زميله) لكنه في قيامه بذلك يقول أيضا إنه يد ذراعيه؛ إنه لا يتواصل معنا خلال فعل مد الذراعين وإنما يوصل إلينا "فعل" مد الذراعين.

٢٠٣٠٦ الإيماءة علي خشبة المسرح

بعض الملاحظات العامة حول العمل الإيمائي للممثل في استقلاليته وفي علاقاته بـ:

(أ) أداءات إيمائية أخرى (رقص، رياضة، ... الخ)

(ب) شفرات إيمائية متعلقة بثقافتها (٤١)

(ج) أنساق علامات العرض المسرحي الأخرى

ما الإيماءة في المسرح ؟

(أ) للإيماءة سمة أيقونية وإشارية مزدوجة؛ فهي أيقونة لإيماءة في العالم بما أنه يتم "التعرف" عليها بوصفها إيماءة كذا مثلا، لكنها أيضا أيقونة لعنصر ما في العالم "تصفه" الإيماءة أو تثيره (٤٢). من ناحية أخرى تعتبر الإيماءة "إشارة"

لسلوك، أو لشعور، أو لعلاقة ما بالآخر، أو لواقع غير مرئى ... ولنذكر هنا بأن الجزء غير المحمل بدلالة من الإيماءة، ذلك الجزء الذى لا يمكن اختزاله إلى دال أيا كان والذى لا يتوظف باعتباره أيقونة ولا باعتباره فهرسا؛ هو جزء غير فارغ أبدا، فهناك دائما "مخلف" ما غير سيميائى فيه.

ب) الإيماءة هى معادل لوحدة المعنى أو للملفوظ فى جملة ال R.T، بل وفى الشفرة الإيمائية للممثل باعتبارها "نصا منظما".

ج) الإيماءة هى عنصر فى الاتصال المشهدى غير اللفظى، وفى هذا الإطار فهى تتوظف بوصفها عنصرا "مستقلا" داخل الاتصال المسرحى (المزدوج)، أو تتوظف بوصفها عنصرا حول - لفظى (٤٢ مكرر) (علامات الجملة، تعليق، تكرار أو تخفيف للكلام)، وذلك من حيث أن هذه التوظيفات لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى، بل تترزج فى الأغلب.

د) يوجد فى كل إيماءة مشهدية عنصر إبداعى بالضرورة؟ فليس هناك إيماءات إبداعية خالصة فحسب (كما يعرفها جميع الممثلين والمخرجين المسرحيين الذين استخدموا الإيماءة الصعبة أو الأكروباتية (٤٣) وإنما تكتسب الإيماءة -بالطبيعة- بعدا إبداعيا بمجرد أدائها يستطيع الممثل استثماره أو معوّه. (٤٤)

٣٠٣٠٦ الشفرة الإيمائية والكلام

فى المسرح الغربى حيث تقع على كاهل الممثل مهمة أداء الإيماءة والكلام فى آن واحد، لا يمكن أن تظهر الإيماءة عامة إلا نالفة للكلام .

ونستطيع أن نرى فى الإيماءة :

١- ضبطا توضيحيا للكلام. وتظهر فى حفر فنى يعود للقرن التاسع عشر المثلة راشيل فى دور روكسان وهى تحدد كلمة "أخرجوا!" بحركة عنيفة. وتوجد بلاغة إيمائية يمكن أن نعتبر الإيماءة فيها تطورا للكلام المشير إلى الإطئاب، وبالتحديد

إلى الكلمات المشيرة إلى الزمان والمكان : "هنا، هناك، أنا، أنت..."

٢- ازدواجا أو إطنابا (٤٥) فى علاقته بالخطاب اللفظى، وهى الحالة الطبيعية للإيماء الأكثر بساطة، ومن هنا فالإيماء قد تنتمى إلى الشفرة الإيمائية اليومية لهذه المجموعة الاجتماعية أو تلك، وقد تنتمى إلى الشفرة المسرحية، فأر لو كان يقفز كى يعبر عن الفرحة، وتضع خادمة موليير قبضتها على رد فيها أثناء إلقائها الشتائم، كما ينتصر مصارع الثيران على العالم فى سيره بخطوات واسعة .

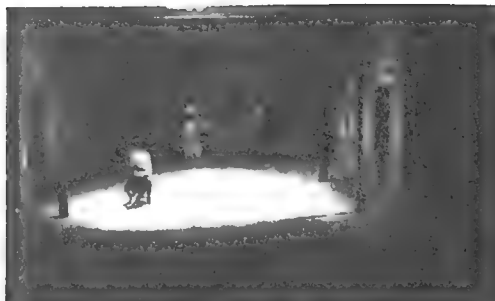
٣- تبدو الإيماء كما لو كانت تطورا لمسكوت عنه فى الكلام سواء كان هذا المسكوت عنه من الأفكار المسبقة أو من الأكاذيب؛ فكلودريش فى إحدى عروض "لورنزاثير" لموسيه كان ينطق خشبة المسرح برفضه للمبادرة خلال إيماء يده وبطريقة تهرجية ويائسة توقف قلب المتفرج. وفى أفضل الحالات، تُستخدم الإيماء لعرض ما لا يستطيع قوله، فهى تعرض (تترجم - تخون) المشاعر التى لا يقولها الخطاب، حيث يقول الناقد رادار حول تجربة موليير - فيتاز "هناك شفرة إيمائية تحرر استيهامات الشهوانية وتضاعف من السخرية التهرجية لمواضع الاحتفالية وللخطاب المعقول". (٤٦)

٤٠٣٠٦ الشفرة الإيمائية وتفجر الخطاب

يستطيع عمل الممارس المسرحى أن يقلب العلاقة الإيمائية - الكلامية، فيصبح الكلام تاليا لإيماء، وتتسيد الإيماء خشبة المسرح وتعذ تفجرها بنفسها. فى هذه الحالة تجرى الأمور كما لو كان الموقف الفيزيقي - أو الإيماء - هو الذى يعوق الممثل - الشخصية الدرامية عن قول ما يقوله، وهو الذى يعطى للكلام المنطوق معناه حتى ليصبح ضرورة لا غنى عنها. ومن هنا نستطيع أن نفهم المفهوم البريشتى " للشفرة الإيمائية الأساسية"، فالشفرة الإيمائية للمسرح الملحمى - التى تحتوى الشفرة الإيمائية الخالصة ومعها السلوك الفيزيقي الاعتيادى كله - تنتمى إلى السلوك الأساسى

للشخصية الدرامية في علاقتها بالعالم وبالأخرين. ويحطم هذا السلوك أيضا الكلام باعتباره منتجاً بفعل الأسباب نفسها (٤٧). ويمكن أن يبدو هذا السلوك متناقضاً مع نفسه عندما يجبره المعوقات الاجتماعية على إخفاء الكلام أو الشفرة الإيمائية الأساسية. وفي جميع الحالات، يبدو الكلام متواصلاً مع الإيماءة ومزدهراً بفعلها. ويدعو فيتاز مثليه إلى عمل مشابه لذلك، فالجوهري عنده هو ابتكار الإيماءات بشكل يجعلها لا تنتج إلا كلاماً منطوقاً. من هنا يكمن عمل الممثل - ومعنى التربية المسرحية عند فيتاز - في العثور على خطاب الجسد وعلى شبكة من الإيماءات تتيج للكلام التالي لها أن يصبح ضرورة قصوى. ومثال ذلك، إخراج انطوان فيتاز للمشهد المختام لـ "بيرينيس" لرأسين حيث كلمة "وأأسفاه" الأخيرة في هذا المشهد والتي احتفظ بها فيتاز كمخرج وكممثل وبررها، فبينما تحتل بيرينيس خلفية خشبة المسرح وأثناء رحيلها يحسك بها أنيتوشوس (فيتاز) ويحتضنها برهة حتى تصدر منه كلمة "وأأسفاه" كما لو كان النفس الصادر منه في وداعه عندما يفتح ذراعيه تاركا المرأة التي أحبها تبعد عنه إلى الأبد. وتبدو الكلمة في هذه الحالة كما لو كانت مستحيلة الحبس. ويكمن تميز فيتاز كأستاذ مسرحي ومدرّب للممثلين في بناء الإيماءات. وفي كل مرة تجسد الإيماءة المبتكرة موقفاً مصغراً من الكلام المتخيل، فالأعمال التي أخرجها فيتاز لموليير تقتل بالابتكارات الإيمائية التي تعبر عن علاقة الممثل - الشخصية الدرامية بكلامه وصمته. فبينما كان آخرى إلفير يتمزقان؛ كان دون جوان يداعب حمامة وكان هذه الإيماءة الصادمة تبرر الصمت الذي التزمه إزاء المواجهة الوحشية السابقة، أي أن الأخوين يتصارعان حتى الموت أو يحاولان ذلك بينما هو يداعب العصفور - الحياة، العصفور - المتعة، ...

قد تكون الإيماءة إخراجاً للغة، أو تحويلاً مادياً لاستعارة ما، أو - في الأغلب - لاستعارة محوكة من اللغة اليومية، كأن تجسد الإيماءة فيزيقياً تعبيراً لغوياً مجازياً، أو تفنّى محتوى اللغة الفيزيقي .



من أدوار الإيماء أيضا أن تضبط الخطاب وأن تنطق به، أى أن تقسم المشاهد المصغرة إلى وحدات من المد الخطابي وغالبا ما يكون هذا الضبط محددا فى الإرشادات المسرحية النصية إلا أنه فى الأغلب من إبداع الممارس المسرحي فيسمع بإظهار نطق الخطا المفترض أو بإضفاء نطق غير متوقع. وفى مسرحية "الوصيفة المزعومة" (ماريكو - لاسال) يجلس دويوا على درجة سلم مجبرا محادثه (أرامانت) ضمنا على أن يفعل بالمثل، مما يغير فجأة من المعنى ومن توجه إسراره إليه بحب دورونت؛ إن دويوا يدخل أرامانت خلال إيماءته تلك فى تأمر ما خلال خطاب الخادم الذى يمارسه جالسا على السلم... وعندما أدى فيليب أفرون دور سجاناريل (موليير - بلاتشون) فى صرخته الثالثة "يا لهذا الرجل!"، فقد حوّل إحساس الخادم بالقمع إلى اعجاب بسيده ذى الفعالية الفاضحة.



لا تُستخدم الإيماءة للمصاحبة والافتتاح والختام وضبط العبارات فحسب، بل تمتلك خطابها الخاص الذي لا يُعد مستقلاً تماماً - بما أنه يندرج داخل العرض المسرحي بوصفه نصاً يشملُه إلا أنه يمتلك بنية ومعنى خاصين به.

ومن أمثلة ذلك : فى "مدرسة النساء" (موليير - فيتاز) تلقى أنيبس بنفسها، وهى ترتدى قميص الفتيات الصغيرات، على رقبة أرنولف فى عدة مناسبات، حيث تعنى إيماءتها وجود علاقة حب ما أول لنقل وجود حب وأقعى تحمله أنيبس لأرنولف الذى يحمل بدوره سمة الخطيئة . هنا تتوظف الشفرة الإيمائية بوصفها إشارة للمشاعر، فنحن نرى كيف تكون الإيماءة علامة إشارية وأيقونية دون فصل، وهى أيقونية فى تعبيرها عن قبلة الفتاة الصغيرة حيث تصبح الإيماءة هكذا إشارة لنمط معين من العلاقات العاطفية .

فى "هاملت" من إخراج ليوبيموف، يرتدى الممثل تيشرت أسود وينطلون ينزل قليلاً عن مستوى الحصر وعقداً من القصة ، ثم يرفع طرف الـ "تيشرت" ويعقده فى العقد تاركاً بطنه عارياً، من هنا يصبح الهندام الصادم إشارة لـ "الجنون"؛ لكن عندما يخلو الممثل إلى نفسه يعود ملبسه إلى وضعه العادى إلا أنه عندما يفاجئه بولونيوس يكرر الإيماءة السابقة، لتصبح إشارة هذه المرة إلى الجنون المصطنع.

فى بعض الأشكال المسرحية، تحتفظ الإيماءة القريبة بدرجة أو بأخرى من الرقص، "بخطاب منظم" مواز للخطاب اللفظى، ومخصص لممارسين مسرحيين خاصين، وهذه الحالة فى الكاتاكالى الهندى حيث تعمل السيمفونية الإيمائية كرد عكسى للقصة التى يغنيها آخرون .

فى الأشكال الآسيوية من المسرح، وتحديدًا فى المسرح الهندى الكاتاكالى والبهاراتا ناتيام، تعتبر الإيماء مشفرة بشكل صارم، فكل إيماء معادل لوحدة معنى أو لعبارة ما، كأن تعبر إيماء ما عن شعبان، وأخرى عن نهر، وثالثة عن تأمل ما، ليصبح تسلسل الإيماءات بمثابة عبارة "الشعبان يهدد البطل" أو "البطل يعبر النهر". وتقتلك بعض هذه الإيماءات سمة إيقونية تتعلق بمعناها، كأن تتم إيماء التعبير عن الشعبان بمحاكاة حركة الشعبان، أو كأن تكون الإيماء التى تعنى "نهرًا" محاكاة لشكل انسياب الماء. وهناك إيماءات أخرى عشوائية فى تصميمها، مثل الـ "مودراس" mudras (أوضاع اليدين المشيرة إلى سلوك نفسى ما ارتكازًا على مواضع النسق الإيمائى).

يقرأ المتفرج الإيماء بطريقة لا تعادل قراءته عبارة ما فى الخطاب اللفظى. وتعتبر هذه الإيماءات مشفرة ثقافيا مما يجعلها إيماءات تنتمى إلى مواضع ثقافية ما إلا أنها غير شائعة فى الحياة العادية، وتوجد إيماءات أخرى ليست لها علاقة بالشفرة المسرحية الخاصة، فتتطلب معرفة وخبرة بتلك اللغة الخاصة.

٤٠٦ قراءة دلالة الإيماءة

نلمس هنا مشكلة قراءة الإيماءة، فإذا كانت الإيماءة مجرد مصاحب للكلام أو مجددة له فإن هذا يعفيها من الحاجة إلى قراءة مستقلة لأن الكلام هو الذى يعطيها معناها أو يؤكدها. وفى جميع الحالات، تقتلك الإيماءة معنى خاصا بها، فهى مكلفة بجملة قول - عرض عدد معين من الأشياء .

تحليل الإيماءة

يحتاج الدال الإيمائي للتحليل على مستويين :

أ- مستوى تتابع الحركات والسلوكيات المتنوعة التي تكوّن - (عناصر متحركة في مقابل عناصر ثابتة). ولا حاجة بنا للرجوع إلى المصاعب اللاتهنائية الخاصة بالتدوين اللفظي و / أو البصري (صور فوتوغرافية أو فيديو) لتتابع الإيماءات، إلا أنه من الممكن دراسة مشهد قصير ما مع تقطيع الدال الإيمائي إلى مقاطع مصفرة .

ب - مستوى توافقه معها : تنقسم الإيماءة بين بطلين أو أكثر، وتحدث سيمفونيات إيمائية ونصوص مركبة تعمل عناصرها المتنوعة خلال التآلف الدلالي واللوحات البصرية؛ في هذه الحالة إذا كان الممارس المسرحي ممثلاً واحداً فإن جسده يصبح موقعا لإيماءات مختلفة تكون نصاً إيمائياً ما (٤٨). ومن الممكن هنا دراسة الشفرة الإيمائية للمبدعين ممثلاً بمعزل عن بقية الإيماءات بشرط إظهار علاقة ما تؤديها اليدين ببقية العناصر المسرحية، مثل حركة الساقين ووضع الجسد عامة في علاقته بالجمهور وبالزميل الممثل الآخر.

٢٠٤٠٦ / المضمون

إن الإيماءة هي قول - عرض يتم في التقاطع بين الخيال الفني والأداء، ويتيح لنا اختيار الأداة التي سوف نقولها - نعرضها معرفة بنمط إيماءات الممثل الخاصة بها:

أ) يمكن أن يعرض الممثل الشخصية الدرامية بوصفها فرداً له ملامح فيزيقية ونفسية، فيختار لها سلوكاً محدداً ونمطاً من الحركة أو حركات عصبية ممثلاً خاصة بها أو ما شابه ذلك. في هذه الحالة، يعمل الممثل داخل نسق من الإيماءات المتكررة.



ب) يمكن للممثل أن يعرض الشخصية الدرامية اجتماعيا فيختار أداء إيماءات خاصة بعملها أو بما اعتادته في الحياة اليومية، أو في الحياة الاجتماعية ومعها جميع العناصر المكونة للشفرة الإيمائية البريشتية.

ج) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المشاعر ودرجاتها وتأثيرها على السلوك الفيزيقي، خلال الخوف أو الرغبة مثلا ...

د) يمكن للممثل أن يقول - يعرض الفعل المطلوب تنفيذه

هـ) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المكان - الزمان الخيالي؛ وهو ما فعله داريوفو عندما كَوّن مكتبة دير بحركات يديه في الهواء .

في تلك الحالات كلها، تركز الشفرة الإيمائية على محاكاة شفرة إيمائية أخرى من عالم الواقع (باستثناء الحالة الأخيرة) : مثل الشفرة الإيمائية الخاصة بالشخص البهيم، ومعها الاحتمالات كلها لابتكار إيماءات جديدة، وإمكانات إجراء تألفات بين الإيماءات المشفرة، أو تجاوز الشفرات المسبقة وتأسيس شفرات جديدة. ويتلخص عمل الممثل في القول - العرض في المحاكاة والابتكار في آن واحد، بينما تكمن متعة المتفرج في العبور من تعرف الشفرات المسبقة إلى إدراك الشفرات الجديدة.

٣٠٤٠٦ وظائف الخطاب الإيمائي

مثل خطاب الجملة (الكلية) الذي ينتجه الممثل، وتحديدًا الخطاب الكلامي، يمكن أن نحلل الخطاب الإيمائي وفقا لـ "وظائف". ومن الممكن استخدام وظائف الخطاب الستة كما أوضحها چاكوبسون في هذا الصدد، ألا وهي : الوظيفة المرجعية : حيث الإيماء تفضي معلومة، أي تقول شيئا ما. الوظيفة الإفهامية : حيث الإيماء تأمر أو تدافع أو تتوسل ... الخ. الوظيفة الانتباهية حيث الإيماء اتصال ما، أي أنها تقول شيئا ما أو تدعو إلى الاتصال .

الوظيفة الانفعالية للإيماءة ؛ وهى المرتبطة بمدى تعبيريتها. الوظيفة الشاعرية : وهى فى علاقة الإيماءات بعضها ببعض ، وفى شاعرية الإيماءة المرتبطة بالرقص. وظيفة ما وراء اللغة حيث يمكن أن تكون الإيماءة تعليقا على خطاب ما (لفظى أو إيمائى)، ويمكنها أن تكون بمثابة "أود أن أقول" أو "بما يعنى" (أى شرح ما) فى علاقتها بالكلام .

ربما كان باستطاعتنا أن نحلل الخطاب الإيمائى بطريقة أخرى، مستخدمين مفاهيم أفعال اللغة التابعة للمدرسة الإنجليزية، حيث تصبح للإيماءة :

(أ) وظيفة قول نقف عندها كثيرا ، حيث الملفوظ يقول شيئا ما مثل أى ملفوظ آخر.

(ب) وظيفة إصدار تصدر الإيماءة مشاعر بين المرسل والمرسل إليه، وهما المحلل الزميل والمتفرج.

(ج) وظيفة تعتبر الإيماءة فيها - أكثر من أى ملفوظ آخر - بمثابة ملفوظ فعل بفعل تحقيقه الخاص ، كأن يأمر أو يمنع أو ينكر أو يؤكد أو يؤدى مراسم ما...

فى هذه الوظائف المتعددة التى لا غنى عن اللجوء إليها لمن يبنى تحليل الشفرة الإيمائية فى عرض مسرحى ما ، تبدو الإيماءة منفصلة عن الأداءات اللفظية أو مرتبطة / متواجبة بها ، فوفقا لهذه الملفوظات يمكن للإيماءة أن تؤدى دورها بالتكرار أو بالاختلاف، وبالتناقض.

ويبدو تخيل وجود وظائف للخطاب الإيمائى بمثابة تجاوز للأقطاب فهو يقرب الخطاب الإيمائى إلى "الكلام"، وهو تقريب جرى إلى حد ما إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن المتفرج أثناء العرض المسرحى يصنع الملفوظات المرتبطة بإيماءة ما ، كأن تعنى الأصبع المحدودة نحو باب الخروج الملفوظ "اخرج" فنستطيع تحليلها كأى ملفوظ لغوى آخر.

فى مجال الإيمان - أكثر منه فى أى مجال آخر من مجالات العلامات التى ينتجها الممثل - يوجد قدر غير محمل بالدلالة ، وهو قدر يذهب أبعد من الإبداع القصدى .

مثال ذلك : إنه ينبغى الاعتراف صراحة - مهما كان هذا الاعتراف مؤلما- بأن قدرا من المتعة القصوى التى يمنحها المسرح الآسيوى (ومن أنواعه الكاتاكالى) للمتفرج الغربى يرجع تحديدا إلى حقيقة أن هذا الأخير لا يفهم جيدا (فى أفضل الحالات) أو لا يفهم مطلقا تلك اللغة المسرحية المقدمة له، فالشجرة الإيمائية التى يشاهدها هى فى نظره مرتبطة بالرقص دون مدلول أبعد من ذلك، وفى الوقت نفسه مرتبطة بلفظ ما لا حل له.

فى الحقيقة، حتى فى أقصى نماذج الإيمان الصادمة ، تبدو وظائفية الإيمان العازلة أكثر تعقيدا مما نتصوره، لذلك فهى ليست عازلة حقاً . فإذا لم تكن الإيمان "قابلة للتحويل إلى تعبير لفظى" ، فهى مفهومة "بشكل ما" من المتفرجين مثلما يفهمون الحركة مثلا بمقارنتها بأجسادهم الخاصة أو خلال إحساس حرارى ما تولده .

عندما تظهر سيليمان - ظهورا مذهشا - فى بداية الفصل الثانى من "عدو البشر" (موليير - فيتاز) وهى محمولة فوق ذراعى ألسيست بينما يتدلى من ذراعها شمعدان (ثقيل جنا) ، "يفهم" المتفرج المستثار خلال الإيمان الصادمة ما يحدث. وعندما يخلع ألسيست هذا ويؤدى أهم مشاهدته مع سيليمان بينما إحدى قدميه عارية إلا من جورب، والأخرى مرتدية الحذاء ، يكون هذا - باعتراف فيتاز - بهدف إنتاج تأثير مزيف أو فعل محيط، وليس معنى ما (لأننا أمام إيماءة لا نستطيع تبريرها أو العثور على مصداقية لها).

بشكل أعم، هناك قدر ما من الشفرة الإيمائية ليس له تفسير عقلانى أو مصداقية ما ، حيث تبدو الإيماءات مثل السؤال الذى ليست له أجابة أو - ربما - مثل الاتصال الصادر من جسد إلى جسد والذى لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظى. ونستطيع أن نكون تنميطا ما خاصا بالشفرة الإيمائية وفقا لعلاقتها بشفافية المعنى فى مقابل عزله . وفى

تحليل أخير، يمكننا القول بأن مدلول الإيماء العزل هو بالضبط تلك العزلة .

٧- الكلام اللفظي للممثل

الممثل هو - ربما قبل أى شئ آخر - "متكلم". فإليه يوكل أمر الكلام، أى أن "القول" هو مهمته الخاصة التي يعود أصلها ومرجعها إلى نص "سابق عليها" (مكتوب أو شفهي). فعلى الممثل أن يجعل هذا النص متكلمًا، أى أن يحوِّله من الكتابية إلى الصوتانية. وإذا كانت الشفرة الإيمائية - قبل أى شئ آخر - تابعة من الأداء المسرحي، فإن الكلام هو كلام القصة المتخيلة الذي لا يلفظ إلا في العرض المسرحي ومن خلاله. ولا يمكن دراسة عمل الممثل في هذا الشأن بطريقة تفصيلية إلا عبر دراسة التفاصيل والتقنيات والممارسات بمساعدة المسجل الصوتي والفيديو كاسيت، وبشرط أن تتم دراسة مقاطع قصيرة فقط. وسوف نكتفى هنا بالقاء بعض الملحوظات العامة حول هذه العملية :

إن مهمة الممثل هي الإلقاء اللفظي ذي طبيعة كتابية عامة؛ ومثل جميع التلفظات المسرحية هذا التلفظ يعتبر خيالياً (بما أن الذى يلقيه شخصية خيالية) وواقعياً في ذات الوقت بما أن الممثل الذى يلقيها حاضر فيزيقياً.

أ) يحمل الملفوظ النصى مثله مثل أى ملفوظ آخر "دالا" ما (لغويا) ينبغي أخذ مختلف مستوياته في الاعتبار، المستوى الصوتي ومستوى وحدة المعنى (وحدات المعنى، "الكلمات") المستوى التركيبى اللغوى ، مضاف إليها مستوى عبر العبارات الخاص بتنظيم الخطاب .

ب) لنذكر هنا أنه إذا كان لكل نص مدلول ما، فإن التلفظ وحده هو الذى يعطيه "معناه" (خلال عملية التلفظ المسرحية المزدوجة)

وينبغي على الممثل المكلف بهذا التلفظ المزدوج أن:

أ- يعطى للدال اللغوى الكتابى مستوياته المتعددة معادلا صوتيا

ب- يعطى لمذلول الخطاب "معناه" فى العرض المسرحى الراهن.

١٠٧ / إسماع للملفوظ

تكمن المهمة الأولى هنا فى تأمين انتقال الملفوظ أو بعبارة أخرى، السماح بالإتصاف إليه، ومن هنا توجد تقنية لبث الصوت تسمح للمتفرج - مهما كانت المسافة الفاصلة بينه وبين خشبة المسرح - بسماع الرسالة الصوتية وفهمها. ومن المعروف أن إعداد الممثل يتضمن تحضيره لتقنيات استخدام النفس وبث الصوت، وهو ما نسميه عادة الإلقاء، دون أن تكون هذه تسمية صحيحة تماماً. فى هذا الشأن، يقع الممثل فى الموقف ذاته الذى يقع فيه الخطيب أو مكبر الصوت أو وهو الموقف الذى يسعى إلى تعبئة عدد ما من التقنيات الهادفة لإيضاح الرسالة الصوتية. وفيما عدا ذلك، من الممكن ألا يكون الوضوح الصوتى فى صدارة الأهداف التى يسعى إليها الممثل، بل يمكن أن يقوم عمل هذا الأخير على ترك الرسالة الصوتية فى طي إبهام نسبي، حتى لنظائره بإبهام ما مماثل للمعنى.

٢٠٧ سمات فيزيقية لـ : العناصر حول الكلامية

إن الصوت البشرى هو الدال الأول فى هذه العملية؛ وهو بمثابة نسق شديد التركيب يمكن لسماته المميزة أن تمجد إرادياً أو يتم بثها لا إرادياً، وهى على أية حال تقوم بتمييز الشخصية الدرامية المتخيلة و / أو الممثل. من هنا، تتبع تلك اللعبة الجذابة بالنسبة للمتفرج، وذلك ليس بسبب شغرتها الإيمائية بقدر ما هو بسبب عدم قدرة المتفرج على الفصل فيها بين ما هو متخيل وما هو واقع مشهدى، أو بين العلامة المنتجة لا إرادياً والعمل الواعى، وربما كان أمراً سيئاً أن نرتاح لمثل هذا التمييز.

وللدال الصوتى مذلول ما، أو دلالة ذاتية ودلالات حافة، إلا أنه لا ينبغي أن نظن أن العلامة الصوتية تحمل معنى فى ذاتها بفردتها، فهى - مثل أى عنصر مشهدى آخر - لا تعنى شيئاً إلا فى علاقتها بعلامات الأخرى.

سمات فيزيقية صوتية :

أ- "ارتفاع" الصوت : من المعروف وجود ثمة علاقة بين اختلاف الجنسين ومدى ارتفاع الصوت (أنثوية الأصوات الذكورية العالية، ودلالة ذكورية للأصوات النسائية العريضة) (٤٩)، وهناك علاقة أيضا بين السن وارتفاع الصوت، كأن يكون الصوت الحاد علامة على الطفولة، ومع ذلك يمكن التحكم فى هذه العلاقات بشكل ربا يؤدي إلى عكس الدلالات المشفرة لثقافتنا.

ب- "النبرة" وهو عنصر شديد الفردية، يجعل من عمل الممثل شيئا شخصيا لا يُنسى؛ فالنبرة هى عنصر نستطيع أن نربطه بالـ "موسيقية"، أى بعدد التجانسات الهارمونية وإمكانية وجود كلام- غناء فى الأداء الصوتى للممثل. أما الأخطاء الصوتية متناهية الصغر فهى التى أولاها رولان بارت أهمية قصوى فيما يتعلق بالمغنيين لأنها تضى على الصوت مسحة فردية وجذابة. ويمكن أن ينشأ بحث مستفيض حول نبرة الصوت، كأن يجرى الممثل تعديلات فيها ليلعب دورين مختلفين فى مسرحية واحدة، أو- على عكس ذلك - كأن يؤكد على استخدام نبرة محددة ليسمح بربطها بهوية الشخصية فنستطيع التعرف عليها كانت متكررة أو كان لها توأم. (٥٠)

إن النبرة هى السمة الصوتية التى تحدد الفرد وما هو مرتبط به، إلا أنه من الممكن أيضا أن يلعب الممثل بهذه السمة فيلغى النبرة المميزة لصوته، أو "يحيّد" صوت الشخصية الدرامية التى يؤديها بهدف توصيل معنى خروجها من عالم الأحياء وعالم الوجود الفردى، لذلك يمكننا القول بوجود درجة ص - فى النبرة الصوتية.

ج- "الكثافة والحجم"، وهى سمات كمية لكنها ترتبط ببث الصوت وتتضمن كافة أنواع الدلالات الحافة، فهى تعبر عن المشاعر القوية والعنف، كما تعبر عن موقف التلفظ فى علاقته بالزميل الممثل و / أو بالجمهور، فنخفض الصوت مثلا، بل وتقليصه إلى الهمس يعنى تهديدا أو إسرازا أو سرية (٥١)، أما

خفض الصوت تدريجيا "fading" أو فقدان الحجم الصوتي فجأة، فيمكن أن
يعنى شعورا قاسيا مثله في ذلك مثل سقوط الصوت نحو ضعف شديد أو
تهديد مفاجئ. وعلى العكس من ذلك، يشير ارتفاع الصوت إلى مستوى
الصراخ إلى نحو الكلام لصالح شكل آخر من أشكال التعبيرية. (٥٢)

١٠٢٠٧ الوحدات اللغوية الصوتية والصوت

في دائرة عمل الممثل ترتبط الدراسة اللغوية بقرينتها الصوتية أول ما ترتبط عند
مستوى وحدات اللغة الصوتية . ومن الصعب، بل من غير المجدي عامة أن نحلل نطق
وحدات اللغة الصوتية في حد ذاتها، إلا في حالات استثنائية. فنطق وحدات اللغة
الصوتية يرتبط بنطق مقطع ما من كلمة، أي لفظها. ومن المعروف أن اللغة الفرنسية
لغة قوية النطق ، وأن هذه السمة هي التي تحدد السمات الاختلافية الخاصة بوحدة
الصوت اللغوية، فاحترام هذا النطق يساعد على إبراز المظهر المنطقي للخطاب. وعلى
عكس ذلك ينتج أي تخفيف للنطق أثر ميوعة وإبهام. وتتضمن دراسة الأداء الصوتي
للممثل تحليل عناصر هذا النطق : مثل تحليل الحروف الثابتة - الحروف المتحركة وفتح
أو ضم الحروف المتحركة بدرجة أكبر بالمقارنة بدرجة فتحها "العادية"، ومثل التأكيد
على نطق الحروف الثابتة أو انزلاقها أو "تشويه" نبرتها المعتادة. من هنا تنشأ دراسة
مزدوجة، فهي من ناحية تتجه إلى دراسة النسق الصوتي الخاص بالحروف الثابتة
المعتادة من الممثل (ومن الشفرة التي يندرج داخلها) ، ومن ناحية أخرى تدرس النسق
الصوتي الخاص بالحروف نفسها لكن في ارتباطها بنص ما، بل برد ما.

تختص شخصية درامية ما -أحيانا- بسمة صوتية خاصة تفرضها الإرشادات
النصية، لشخصية جازبارينا في مسرحية "كامبيلو" لجولدوني، يُطلق عليها اسم "le
Zezayer" مما يشكل تفصيلا ما في عمل الممثلة التي تؤدي دورها، إلا أنها
تستطيع مع ذلك أن تؤكد على المظهر المحتمل لتردد حرف الـ "ز" أو - على عكس

ذلك - أن تعطى له طابع الطفولة الساذج. ويمكن للمخرج أن يطالب الممثل بتعديل النسق الصوتي اللفظي للتأكيد مثلاً على "عيوب النطق"، مثل تلك الكلمة المنتهية بحرف /e/ "bele" فى القافية المؤنثة /ee/ فى مسرحية "فيدر" (رايسن -فيتاز)، وللتأكيد على خاصية ما، مثل حرف /r/ المنطوق بقوة عند فلاحي موليير أو ماريغو.

٢٠٢٧ من الوحدات الصوتية للغة إلى وحدة المعنى : اللهجة :

تعنى كلمة "اللهجة" (accent) نطقاً أجنبياً أو إقليمياً للغة بالمقارنة بالنطق المعتاد لها، كما تعنى أيضاً التأكيد على حروف معينة فى الكلام. ومن المعروف الآن - على عكس الحرافة القوية الشائعة - أنه يوجد هذا المعنى الأخير فى اللغة الفرنسية (٥٣) على الرغم من أن النطق القوي يحول دون ملاحظة ذلك مثلما يحدث فى اللغات الأخرى. ويستطيع الممثل أن يشير إلى تلك السمة بدرجة أو بأخرى، أو أن ينزعها عن اللغة لإنتاج تأثير ما فى الإلقاء المحايد أو أحادى النبرة، كما يستطيع على العكس من ذلك أن يفصح بها بقوة أو أن يؤكد بها بشكل لا يحتمل التصديق، مثلما حدث فى الإلقاء التأكيدى (٥٤) لـ "الوحوش المقدسون" لأنتان (ماكس وسارة برنهات) (٥٥).

ومن الصعب إبدال التأكيد على حروف ما بالتأكيد على أخرى، لأن تلك واحدة من مكونات اللغة؛ إلا أن "اللهجة" الإقليمية أو الأجنبية تتسم أحياناً بهذا الإبدال أو بتعديل ما فى النسق الصوتي للكلام. ومن هنا تنشأ مؤثرات الشخصية الأجنبية، مثل اللهجة الألزاسية لرولان أمستوتس فى مسرحية "تين، هذا شئ آخر" (فينافر - لاسال)، وهى اللهجة التى مالت إلى إضفاء طابع لا يُنسب لخروج تلك الشخصية عن التقاليد الاجتماعية المتعارف عليها. أما اللهجة الروسية لجورج بيتيوف الذاهبة فى اتجاه مضاد لشفرته الإيمانية شديدة الطبيعية، فكانت واحدة من عناصر فعالية هذه الشخصية. وأحياناً ما تنبع السمة الكوميديّة من بعض اللهجات، كأن ترتبط الكوميديا ليس بسمة الغرابة فى نطق اللغة فى حد ذاتها، وإنما بإنكار القيمة الاجتماعية - الثقافية للأقاليم أو للجماعات التى تتسم بهذا النطق، فلهجة إقليم

"ميدى" تعنى إنكارا للقيم المرتبطة بالثقافات الأوكسيكانية، وتعنى اللهجات السويسرية أو البلجيكية ولهجات المنطقة المتاخمة لها المعنى نفسه لكن حيال عالم المزارعين (٥٦) .

ومن الممكن ألا تكون " اللهجة " من المؤثرات المرتبطة بالشخصية الدرامية الأجنبية فحسب وإنما تكون من مؤثرات الخطاب صعب المتابعة ، فقد استغنى عديد من النقاد من جراء استخدام بيتربروك لممثلين أجانب ، بيد أن الأسباب التى أدت به إلى ذلك لا تتعلق فقط بالمصادفات التى تعرضت لها فرقة ، بل تتعلق بمرتبات ذلك أيضاً ، فالعبارة الملفوظة بلهجة من أفواه ممثليه تفرض على الجمهور الإنصات جيداً بهدف الانتباه الشديد إلى الخطاب الملقى ومن ثم تلقيه بشكل أفضل (وليس بشكل أسوأ) أما فكرة " ترحيل " الخطاب أو إبعاده زمنياً عن لحظة نطقه - وهو ما يستلزمه ليفهم (عند نطقه بلهجة أجنبية) فهى فكرة تصنع تأثيراً قوياً للمعنى ، مثل نفاق أنجيلو ("خطرة بخطوة ") الذى أصبح ملهلاً بفعل هذه التقنية ، وكذلك العبارات الغامضة للأفارقة ("إكس ") . (٥٧) .

تفرض ملحوظتان وجودهما هنا -

١- نتفهم -هكذا فيما يتعلق بوقائع التلفظ المادى ، أو الإلقاء - كيف أنه من الصعوبة بمكان أن نعزل مستويات وحدات المعنى الصوتية - بل مستوى العبارة نفسها- بعضها عن بعض بما أنها جميعها متضمنة فى مسألة " اللهجة " تلك.ب - من الصعب أن نتهرب من إبهام ما ، ألا وهو الإبهام المتعلق بالسماوات الواضحة ، وتلك غير الواضحة فالنطق " المعتاد " الذى لا يؤدى إلى إحساس ما بالغرابة يمكنه أن يتم دون أن يُلحظ ، بينما السماوات غير الواضحة لا تنتج " مؤثرات المعنى " ذاتها التى تنتجها السماوات الواضحة ، فنحن لا نسمع -"لهجة غائبة " إلا أننا إذا أكدنا على اعتيادية النطق فربما أنتج ذلك معنى عكسياً يؤزق المتفرج ويحيله بالتالى إلى غرابة ما.

٧-٣ العبارة و ما يتم تحويله إلى عبارة

عندما نصل إلى مستوى التلفظ بالعبارة نجد :-

أ- المستوى التركيبى (اللفوى) : حيث تتولد العبارة بتحويل ما يمكنه أن يحترم التركيب اللفوى ويتبعه ، أو أن يرسم مساره الخاص .

ب- وهكذا أيضاً ، التحميل ، حيث إن العبارة المنظمة لا تحتوى عناصر للمعنى فحسب وإنما تحتوى أيضاً محاولة لإحداث شمولية فى المعنى ، فلم نعد نستطيع أن نكتفى بدراسة التقابلات الشكلية التى يصبح المعنى فى سياقها الدلالى (مثل أصل اللفظ ، وغيوب الكلام ، ونقط النطق ، بالدلالات المتعددة التى تحملها السمات المميزة معها) .

فعلى مستوى العبارة ، يؤثر التلفظ نفسه على معنى الملفوظ ، ومن المعروف فى هذا الصدد أن ستانسلافسكى كان يعدد أربعين طريقة لقول " إلى اللقاء مساءً " يتضمن كل منها معنى مختلفاً . ولنذكر مثلاً شديد البساطة والاعتيادية حيث اللفظ وحده هو الذى يستطيع تمييز عبارة " سوف يحضر غداً " عن " سوف يحضر غداً " ؛ " عن عبارة الإجابة التى تقول " سوف يحضر غداً " . وهكذا أيضاً فإن اللفظ وحده هو الذى يستطيع - وتحديدنا خلال التأكيد على كلمة ما (غداً مثلاً) - التمييز بين " سوف يحضر ، غداً " حيث الاقتراح المهم فى فكرة الحضور ، وبين " سوف يحضر غداً " حيث المهم هو الموعد أو المهلة الزمنية . ونتفهم هكذا كيف أن التأكيد على كلمة ما يمكن أن يعطى لها معنى يؤكد العبارة ككل أو يعطى لها تحديداً كان ينقصها ، أو يعطى معنى عكسياً لظاهر معنى الملفوظ ، مما يؤثر فى روح المستمع بفقد الثقة أو الإبهام .

بيد أننا نعرف أن تقسيم الملفوظ يمكنه أن يتم وفقاً لقوانين تركيبية صارمة (أو أحياناً وفقاً لقوانين الملفوظ المعتادة غير المكتوبة لجماعة ما أو لأخرى) ، إلا أن هذا التقسيم قد يخضع لقوانين أخرى أيضاً مثل قوانين بناء البيت الشعرى وإليكيم مثال لبيت شعر لراسين :

Le jour n' est pas plus Pur Que Le Fond De Mon Coeur
ولا شك أنه يمكننا إلقاء هذا البيت بشكل حيادي أو بطريقة تركيبية لغوية
آلية، وإلا فأنتنا نستطيع أن نقسمه وفقاً لمقاطع البيت الثنائية بما أن البيت مكون من
إثنى عشر مقطعاً .

Le jour , n'est pas , plus pur , que le Fond , de mon coeur
فى هذه الحالة ، تترك السمة الفطرية للتلفظ ومدى قربه من الواقع ، الساحة التعبيرية
الشعرية .

كان الإلقاء الذى يطلق عليه إلقاء طبيعياً (وهو أسلوب الكوميدي فرانسيز لعدة
عقود) يدور فى دائرة الخضوع التام للمساحة التى تتقارب فيها التركيبية اللغوية
للنص مع نط الكتابة الاعتيادية. وذلك بمساعدة نبرة الحديث ويتطوع البيت الشعرى
لدمج النص فى خليط الملفوظ الاعتيادية وهكذا ، فقد أدت تلك الحرب بين ما هو
فطرى وبين الكتابة، بين بناء البيت الشعرى وبين التركيبية اللغوية، إلى قتل الجميع.

ومن الممكن أن توجد العبارة الملفوظة التى تحترم تركيبية اللغة أيضاً ، سواء عن
طريق تكرار تعبيريتها أو التكامل معها أو التقابل معها ، مثل اللعب بالكلمة ، بما
يعنى إبراز عنصر معين من عناصر العبارة دون غيره ، وغالباً ما يكون هذا العنصر هو
الفعل .

من هنا نلمس مشكلة " الإيقاع " ، أى العلاقة القائمة بين المستوى الصوتى للغة
وكتابة النص، من حيث تتوالى المقاطع الكلامية القصيرة والطويلة ، والأزمنة الضعيفة
والقوية ، وسرعة النبرة أو بطؤها (بالنسبة إلى " نبرة " ما متوسطة نعتبرها " غير
محددة ") ويُعتبر الإيقاع عنصراً جوهرياً فى التعبيرية اللغوية الصوتية لخطاب الممثل
والذى يتضمن : إيقاعاً متصلاً/غير متصل، بطيئاً/ مسرعاً، منتظماً/غير منتظم .
وكما نعرف، فإنه يوجد إيقاع " مكتوب " للنص اللغوى (مع الأخذ فى الاعتبار
بعادات الكلام لجماعة ما أو لأخرى هى فى النهاية جزء من الجمهور)، ويمكن أن يحترم

هذا الإيقاع أو لا يحترم، كما يمكن أن توجد مؤثرات تباين بين الأيقاع المكتوب فى شكله المقترح (والمتوقع) و" ترجمته" الصوتية؛ ونستطيع فى هذا الصدد أن نتحدث بشكل شرعى عن الترجمة (العبور من ملفوظ إلى ملفوظ آخر يعتبر معادلاً له) (٥٨).

أول ما يستطيع ترجمة الإيقاع هو العلاقة بين الملفوظ و التلفظ ، أى بين هذا الأول والأوضاع (المتخيلة) التى يُنتَج فيها ؛ مثل الصعوبة أو البطء فيما يتعلق بعدم الحسم والإسراع عند الرهبة ، و التهدج عند البهجة ومن خلال الإيقاع تترك أوضاع التلفظ بصمتها على دلالية الملفوظ (أو بعبارة أكثر دقة على تأثير معناه) ، فللملفوظ فى حد ذاته وظيفة إشارية إلى جانب معناه الحرفى، فهو يصبح " إشارة " لأوضاع التلفظ النفسية وغيرها . من هنا تنشأ علاقة جدلية مثيرة للاهتمام ، فأوضاع التلفظ بالشكل الذى يعرضها به الممثل تعطى معناها للملفوظ الخطاب نفسه ، وعلى العكس من ذلك ، فالملفوظ بالشكل الذى يبدو فيه ، أو فى مستواه المادى المشهدى (فى تلفظه المادى على خشبة المسرح) - يظهر باعتباره إشارة لأوضاع التلفظ فعبارة "أحبك" مثلاً عندما تقال على خشبة المسرح وهى ملفوظ ليس للدالة المرتبط به معادل إلا أنه لا يتخذ معناه إلا داخل فُط تلفظه (فهناك " أحبك " الولهه ، " وأحبك " اليانسة) تستطيع أن تفضى بجميع الأوضاع النفسية التى تم بثها فيها أى بالنفسية الخيالية للشخصية المتخيلة . ومن غير المجدى أن نذكر هنا أن هذا الملفوظ لا يفيد شيئاً فى الأوضاع النفسية الخاصة بالممثل الذى ينطق العبارة .

٧-٤ ما بعد الجملة

ينبغى أن يضع إلقاء الممثل فى اعتباره جملة أو كلية خطاب الشخصية الدرامية . فهذا الخطاب - كما رأينا - من شأنه أننا نستطيع تحليله إلى مقاطع (أو إلى تبادلات) أو فى شكل كتلة واحدة داخل متتالية مشهدية أو داخل جملة النص .

يمكن لعملية التحويل إلى عبارة التي تتم داخل الخطاب الشامل الذي يوصله الممثل إلينا؛ أن تتم :-

أ- وفقاً لنمط متصل (في مقابل نمط غير متصل) : يمكن خلال الإلقاء أن يحقق الممثل الربط بين المشاهد (مهما كان مستواها) ، وفي هذه الحالة يكون الهدف تنظيم " مؤثرات المعنى " في اتجاه التشابه مع الواقع ، وفي اتجاه العلاقة معه ، أي العلاقة مع العالم المرجعي للمتفرج . ومن خلال تتابع حركات الخطاب المسرحي يبنى الممثل الشخصية الدرامية ويفسر عدم تتابعه القصة الخرافية التي هو واحد من موصليها . وعلى عكس ذلك ، فإن أيه قطيعة بين سمات الإلقاء المميزة بعضها بعضاً ، ينتج أثراً لعدم التواصل ، أو للتساؤل أو اللاعقلانية .

ب- داخل متتالية واحدة من المشاهد حيث يتولى الإلقاء تكوين نوع ما من الوحدة ، ويكون بصدد الإلقاء لمساحات كبيرة وفقاً لـ " موقف أساسي " هذا الإلقاء مكلفاً بعرضه : وعلى عكس ذلك يستطيع الممثل - وهو " أسلوب تمثيلي " آخر- أن يشير إلى الحركات المتعددة خلال اختلافات التحويل إلى عبارة والإيقاع والنبرة وموقع الصوت والمشهد المصغرة . في الحالة الأولى ، يصبح المعروض " موقفاً للتلفظ " أو وظيفة للغة ؛ مثل نبرة السلوك الكلامي للتوسل أو للخوف . أما في الحالة الأخرى ، فالممثل يعرض العمل الدقيق للعلاقة بين اللغة والذات أو الآخر . ومن غير المجدي أن نذكر أننا لن نتعرض في هذا الشأن لتقييم الأشياء أو إصدار حكم ما عليها ، وإنما سنتعرض لعلاقة كلية النص المشهدي أو مجلته بما ينبثق أن يقال في خطاب الممثل ومن خلاله . وحتى في حالة تفتيت العمل إلى مشاهد مصغرة ، يوجد في الإلقاء ما يكفي من السمات المميزة المختلفة المنتمية إلى أشكال محددة من التعبير ، وذلك كي يستطيع الممثل أن يحقق وجود ثبات ما بمساعدة سمات ثابتة أو متكررة - الصوت أو

الإيقاع - عندما يختلف التشديد والنبرة ؛ فعمل الممثل هو دوما بمثابة علاقة جدلية بين ما يؤدي إلى الدوام وما يؤدي إلى التغيير ، ومن المثير للاهتمام تحليل العناصر التي يتكون منها إثبات الإلقاء.

ج- هناك تقابل آخر ذو أهمية أساسية ، ألا وهو التقابل الذي يأخذ في الاعتبار الإلقاء المؤسس على البنية الخاصة بالخطاب المكتوب الذي يقوم بدوره على إظهار " الدال " (اللعب بمقاطع الكلام ، وباللهجات وتركيب الجملة) وعلى " التعبير عن " المدلول ، وبخاصة اللعب بالمشاعر : هنا أيضاً نجد جدلاً يتأسس ويتدخل فيه عمل الممثل واختياره الخاص ، وكذلك علاقته بالممثلين الآخرين وجملة الإخراج المسرحي أيضاً . أما الجزء الخاص بالمرجعية الذاتية فلا يمكن إلغاؤه حيث يمكن أن يكون له دور جوهري ، كما يستطيع أن يكلف الشفرة الإيمائية وحدها مهمة التعبيرية .

د- آخر ، يدرك المتفرج بحسوبة شديدة التقابل في الإلقاء بين ما هو " فطري " وما هو " اصطناعي " ، باعتبار أن ما هو فطري لا يعنى أن " يكون الممثل على فطرته وإنما يحاكي " هذا النمط أو ذاك من الواقع حتى يتعرف المتفرج فيه على ذاته أو على ما يشبه ما يعرفه هو ، بينما الصنعة تحمل دلالة صادمة أو يجسد الإلقاء الخاص بمجموعة من البشر يعتبرها المتفرج هامشية أو من الصفوة . وتبدو اللعبة بين الصنعة وما هو فطري لعبة مركبة ، فما هو طبيعى يستطيع أن يرتبط بـ " الإلقاء الخاص بالممثل " وهو إلقاء وما يدركه البعض في ذات الوقت على أنه صادم أو مصطنع (مثل الإيقاع غير المنتظم لجوفى أو العبارة اللاهثة لجورج بيتوف) .

٧-٤-٢ للممثل وظائف الخطاب

نتعرض هنا لمجهر علاقة الممثل بالخطاب ومسئوليته نحوه ، أى إظهار " الوظائف " . ونستطيع أن نسترجع التحليل الكلاسيكى لجاكوبسون فنظهر أداء الممثل خلال

الوظائف الستة للخطاب ؛ وأولها الوظيفة الإقناعية حيث الحوار مجرد تحايل بغرض أن يفعل الآخر شيئا ما أو يقوله (٥٩)، وهكذا فإن أى مشهد صراعى هو بمثابة مواجهة بين وظيفتين إقناعيتين للخطاب . تلى ذلك الوظيفة المرجعية بوصفها عرضا للوقائع يتجه أساسا نحو المتفرج (٦٠)، ثم الوظيفة الانتباهية باعتبارها اتصالا لفظيا بين الأبطال وبين الجمهور (وظيفة مرتبطة / متقابلة مع الوظيفة الانتباهية للشفرة الإيمائية) ، ثم الوظيفة التعبيرية كبناء / ترجمة لتعبيرية الشخصية الدرامية، ثم الوظيفة الإنشائية (التي سنتعرض لها فيما بعد) على أنها إيضاح للسمات "الفيزيكية" للوسيلة الخطابية ، وفى النهاية وظيفة ما وراء اللغة بوصفها تتيح للممثل خلال الإلقاء أن يعلق ويظهر معنى الخطاب (هنا أيضا بالارتباط / التقابل مع الشفرة الإيمائية) ويوضح " الشفرة " العامة .

٧-٤-٣ أفعال اللغة

تعتبر نظرية أو ستان الخاصة بأفعال اللغة (٦١) نظرية منيرة فيما يتعلق بالعمل الخطابى للممثل وهو العمل الذى نستطيع تحليله فى علاقاته بالوظائف الكبرى للغة :

أ- الوظيفة التى يوصل خلالها الممثل " المضمون " الأساسى لخطابه بأكبر وضوح ممكن .

ب- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها عاطفيا على المُرسَل إليه (وهى وظيفة مزدوجة لأنها تضم الزميل الممثل والجمهور) .

ج- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها- وأثناء الحديث - بشكل يغير مسار الأحداث فيبعد أو يقسم أو يخطر أو يأمر . . . إلخ .

ليس هدفنا أن نحلل تعبيرية خطاب الممثل هنا ، فهذا الهدف لا يسعه مؤلف واحد بل من المرجح ألا يناسبه تناولنا لعمل الممثل ، لذلك يكفيننا بخصوص التعبيرية المرتبطة بالخطاب أن نقول :

أ- إنها تجد موقعها فى نقطة ارتباط ما هو لفظى بما هو حول لفظى .

ب- إنها تغذى جملة الوسائل حول اللفظية التى يتشكل الإلقاء من تجمعها .

ج- إنها تبدو كما لو كانت لها مرسل إليه ثلاثى ، أى الممثل ذاته وزميله المشارك والجمهور .

لنذكر هنا بأمر قاطع ، أن التعبيرية متخيلة وواقعية فى ذات الوقت ، لأنها تستنفر مشاعر متخيلة لإثارة مشاعر واقعية لكن من نسق آخر . لذلك فنحن نشهد نوعاً من المفارقة اللغوية حيث التأثير الفاعلى للخطاب هو التأثير الواقعى - إلا أنه متأخر - للخطاب المتخيل . ولنأخذ مثلاً على ذلك فى خطاب طاغية ما يهدد (لنقل نيرون مهرداد يونس) فلا يخيف الممثلة فى مواجهته ولا حتى الجمهور؛ فهو " يتخيل " مشاعر الخوف التى يمكن أن تشعر بها الشخصية المواجهة للطاغية أو التى يتعين أن تشعر بها ، حتى يصبح الشعور الحادث شعور خوف خيالى منعطف عن الواقع ، إلا أن " التأثير الفاعلى " للخطاب (بمساعدة جميع العناصر حول اللفظية) يجد موقعه لدى المرسل إليهم الثلاثة : المتفرج والممثل المشارك و " الممثل ذاته " ولا شك أن قدرأ كبيراً من هذه المفارقة يمكن إيضاحه إذا ما اعتبرنا الممثل بمثابة المرسل إليه الأول فى الخطاب الذى ينتجه والذى يدركه هو فيزيقياً أولاً قبل غيره ، وكذلك يستطيع زعزعته قبل غيره ، فإذا كان الممثل يستطيع أن يظهر الخوف الناتج فإن ذلك يعود إلى أن جسده الخاص قد أفرز الخوف الذى يحتميه الخطاب من هنا ، فالممثل يتأثر أولاً بالمؤثرات الفاعلية لخطابه الخاص ، مما يفسر بشكل مسبق تأثره بمؤثرات تنعكس عليه شخصياً تضع مشاعر الشخصية التى يجسدها موضع تساؤل . إن ما نسميه " صدق " الممثل

يمكنه أن يرتبط أول ما يرتبط بإمكان إحداث تأثير وظائفه من خطابه الخاص على ذاته ، مما يدفعنا للتعامل بحيلة مع المقولات المعتادة حول تعبيرية الممثل بوصفها تعبيراً عن شخصيته الخاصة .

٥٠٤٠٧ الفعل والعقد

" القول، هو الفعل " ، والكلام فعل . تلك عبارة معروفة ، لكن هل ينبغي علينا في هذا الصدد أن نذكر بأن الفعل في المسرح هو فعل متخيل ، وأن الأفعال المرتبطة بالكلام لا تحدث بشكل فعلي ؟ فالممثل الذي يرفع يده ويقول " أقسم بذلك " لا ينطق بأى قسم . إن فعل القول يتم تأطيره و " تهميشه " بفعل ظروف تلفظ خاصة ، هى ذاتها ظروف العقد المبرم مع المتفرج ومفاده : " إن ما تشاهدونه يقع هنا ، لكنه غير حقيقى " (٦٢) . بيد أن مهمة الممثل تكمن تحديداً فى أن " ينسى " المتفرج هذا العقد ويذكره به ، وأن يظهر وظائفية الخطاب وبخاصة وظائفية الفاعلية بوصفها مفسولة من أى محتوى ضمنى " من الواقع " ، هكذا يصبح على الممثل أن يظهر فعل القسم " أو فعل الوعد أو ببساطة فعل التأكيد باعتباره التزاماً بكلمة ما ، وعليه أن يظهره خلال نشاطه الخاص ، وإذن فعليه أن يظهر ظروف حُسن ممارسته بما يشكّل مفارقة ما ، يبدو المسرح فيها بمثابة حقل تظهر فيه فعالية القول ، لكنه حقل خيالى أو مساحة لتظاهرة ما يبنى فيها الممثل نموذجاً مختزلاً للقول خلال إظهاره ، وكيف أن القول هو فعل يقع على الغير . هكذا تعرض وسائل الممثل اللفظية و حول اللفظية القول بوصفه فعلاً ، وذلك ليس فحسب فى الحالة التى يكون فيها الفعل منطوقاً به (أمر أو قسم... إلخ) وإنما أيضاً فى جميع الحالات التى يكون فيها " غير مرئى " فيما يبدو(أمر، طلب ، تهديد ، سؤال ، متذكرون فى شكل توكيد عام) (٦٣) .

نضيف إلى ما سبق النمط الفاعلى الضمنى الخاص بالخطاب المشهدى والذى يُعد أمراً - مقتضياً مثل عبارة : " انظر - أنصت ! " التى يوجهها الممثل إلى المتفرج توجيهها دائماً خلال وسائله الحول لفظية كالشفرة الإيمائية مثلاً . وأحياناً تكون هذه العبارة منطوقاً بها فى شكل طلب أو سؤال موجّهين مباشرة إلى الجمهور ، إلا أن المتفرج

- حتى وإن ظن أنه نساء - يكون تحت تأثير "فعل القول" هذا ، والذي يتوقف عليه أيضاً " العقد " المبرم بين الممارس المسرحي والمتفرج .

٢٠٤٠٧ من أجل بلاغة ما للخطاب

هناك قدر لا يستهان به من خطاب الممثل ليس موجهاً إلى متلقي ما ، وذلك على اعتبار أن خطاب هذا الأول يأخذ في اعتباره خطاب الشخصية الدرامية التي يؤديها . في هذه الحالة ، يُعتبر هذا القدر من الخطاب مشيراً إلى الذات ، أو بعبارة أخرى فهو يحيل إلى بَنَى خاصة بالخطاب ، حتى أن هذا الخطاب لا يدل هنا إلا على نفسه وعلى تنظيمه الخاص من الناحية الصوتية والتركيبية اللغوية ، أى أنه لا يدل إلا على بلاغته الخاصة . من هنا فإن ما يصنع من الخطاب المسرحي موقعاً مفضلاً للإحالة إلى الذات، ومن ثم إلى البلاغة الخطابية؛ هو وضع التلفظ المسرحي ذاته وغموضه وإبهام المرسل إليه فيه . وقد يحدث أن يبني الممثل عمله حول اللفظ على إبراز هذه البلاغة متفادياً أى شكل من أشكال " التعبيرية " ويضيف ميشيل برنار في حديثه عن مثال ما لهذا النمط من الإلقاء قائلاً : " إنه بمثابة قراءة تسعى لأن تستقل عن المعنى ، وعن مدلول النص ، بل إنها تكتفى بإعادة البناء الصوتي للدفقات التي يولدها الفعل الصوتي الذي يقتضيه النطق بالبنى النصية ويطولها وإيقاعها ، وبثراء تكوينها وتسلسلها... إلخ " (٦٤) ويعد هذا الرد الذاتي للإلقاء - الذي يحيل إلى مجرد مادية العلامات التي ينتجها - مصدراً لمتعة مزدوجة لدى المتفرج ، ألا وهي متعة لعبة القول وموسيقائية القول الخالصة ، ومتعة النص ببناء البلاغية - المشابهة لمتعة الاستماع إلى قصيدة ملقاء لفظياً .

ونذكر فيما يتعلق بالنقطة الأولى ، بأن هذه المتعة الصادرة من القول الفيزيقي لا تقتضى معرفة المتفرج باللغة التي يتم بها هذا القول ، فالمتفرجون كانوا يستمتعون بحوار كامبيليلو باللهجة الفينيسية (جولدوني - ستريلهر) حتى عندما كانوا لا يفهمون منه شيئاً ، أولاً يفهمون منه القدر اللازم لإحداث هذا الاستمتاع (٦٥) . كذلك يعرف المتفرجون الغربيون الذين حضروا عروضاً للمسرح الياباني المتعة التي

يحدثها الاستماع إلى دقات اللغة اليابانية الرائعة في المسرح بما فيها من لعب بالنبرات .

أما فيما يتعلق بالنقطة الثانية فهناك اعتراض وارد يتلخص في أن الجمهور لا يتسنى له الاستماع إلى المستويات البلاغية بسبب ضيق الوقت، وهو اعتراض مقبول ومع ذلك يمكن الرد عليه بالقول بأن المتفرج يصعب عليه الوعي بالألعاب الصوتية وعلاقة تلك الألعاب بالبلاغة النصية وصولاً إلى شاعرية النص بأكمله ، إلا أن المخ يسجل تلك المعطيات المتعددة ويتعامل معها دون أن تمر تفصيلاً إلى الوعي ، مما يجعلها تؤثر في النهاية على المتفرج ككتلة واحدة .

٠٨ التمثيل الصامت

ذلك عنوان لنص شهير كتبه مالا رميه عن المسرح ، حيث الوجه - وبخاصة الفم - موقع لالتقاء القول بالجسد . وهنا أيضاً يمكننا أن نقول إن تحليل التمثيل الصامت حتى وإن كان موجزاً - يقتضى عمليات بحثية مطولة ، لذلك فسوف نكتفى ببعض الملحوظات حول مشكلة ما لا حدود لتعمدها النظرى والعلمى .

١٠٨ الدوال

إذا كان التمثيل الصامت يختص بجملة الوجه نستطيع إذن أن نعتبر كل تعبير قشلى صامت بمثابة كلية أو جملة ، أو بمثابة وحدة معبرة تستخدم شمولية الوجه - أو يمكننا أن نحيز فصلاً تحليلياً وندرس العينين والحاجبين بمعزل عن الفم والعضلات المحيطة به . وفى بعض الحالات يصبح هذا الفصل بمثابة أمر واقع حيث يمثل الممثل بجزء ما من وجهه دون البقية .

يمكن لنماذج التمثيل الصامت أن تكون " تمثيلية صامتة " ، أى دون أداء كلمات ، وباستعارة أشكال ما من خبرة الحياة اليومية كما يعرفها المتفرج . لكنها يمكن أيضاً أن تكون مستعارة من عالم الثقافة ، من التصوير مثلاً أو من السينما ، فشخص مسرحيات كانتور يتم التعرف عليهم بوصفهم " أمواتا " لأن تمثيلهم الصامت ينتمى إلى أفلام مصاصى الدماء أو إلى الصور المشابهة لموسىوات كابوسينى دى باليرم Cappucini de Palerme (٦٦) . لكنه من غير المستحيل أن يلتقى هذا النوع من التمثيل الصامت غير المتوقع وغير المشفر بتطابق ما لدى المتفرج من ناحية سلوكه الداخلى ، حتى أن دلالاته تصبح - إذا جاز لنا التعبير - محدثة ومعهده لنوع ما من تأسيس شفرة جديدة فى النهاية ، فإن أداء التمثيل الصامت يمكنه أن يكون أداءً يفرض نوعين من الاستعارة للإشارة إلى شخصية درامية ما أو إلى موقف ما ، مثل أوهونو الممثل والراقص اليابانى البالغ ٧٢ سنة من العمر عندما كان يؤدى حركات صامتة بوجهه شديدة التعبيرية عن وضع راقصة أسبانية ما ، ومن هنا نشأ مؤثر استعارى غريب وقوى .



إن ما يعبر عنه التمثيل الصامت ربما يكون أكثر تنوعاً عما تعبر عنه الشفرة الإيمائية. فالتمثيل الصامت قد يكون :

(أ) تعبيراً عن " ذات " بينما الـ " أنا " هي " أنا " الشخصية الدرامية ، إلا أنها يمكن أيضاً أن تكون " أنا " الممثل . كما أن مجال التمثيل الصامت هو مجال يستطيع أن يبرز هذا الاحتمال وذاك بنوع من التبادلية أو من الخفقتان ، فالممثل " البريختي " يؤدي تمثيلاً صامتاً حتى يظهر أنه يعرض شيئاً ما . أما عرض الـ " ذات " فهي صيغة معادلة لما سبق ، حيث يمكن عرض الـ " ذات " بوصفها ثباتاً ما ، أو ثباتاً " جوهرياً " حيث يميل الممثل إلى إعطائه وجهه الخاص - أثناء بنائه شخصية ما - مظهراً يوحي بأنه " منحوت من خلود تام " ، ومثال ذلك جوفى وهو يؤدي شخصيته دون جوان ، وعلى العكس من ذلك يستطيع الممثل أن يظهر على وجهه ثبات الحياة أو دوامها بما فيها من مصادفات فى السيرة الحياتية الشخصية ومثال ذلك الوجه المدهش الذى أضفاه ميشيل بوكيه على شخصية سبونر (" ليست أرض أحد " بنتر - بلا نشون) الموسومة بإدمان الكحول والانهايار . لكن الممثل يستطيع كذلك أن يظهر " الكائن " فى تفتحه اللحظى على حقيقة ما لا تبدو رداً على أى شىء إلا أنها تؤكد على " أنا " ما لا يمكن تقليصها ، ومن هنا ينشأ مؤثر إيهامى بهز المتفرج بوصفه تعبيراً عن " عمق " ما للكائن ربما يستطاع النفاذ إليه ، ومن أبرع من قاموا بهذا النوع من الأداء: الممثل الرائع جيرار فيليب .

(ب) يمكن للتمثيل الصامت أن يكون - وى الحال الأعم - رداً على إثارة خارجية مادية أو نفسية ، مثل الخوف أو الرغبة . بيد أنه من الصعوبة الشديدة أن نعتقد أن جميع المشاعر - وهو ما يخالف تراثاً طويلاً مررباً به - التى ينتجها المرء ليست تظاهرة للوعى أو للـ " أنا " المفارقة أو المجاوزة للواقع ، وإنما هى رد على إثارات قادمة من العالم ؛ فالمتفرج ليس معتاداً على الاعتقاد بأن المشاعر

التي يظهرها التمثيل الصامت لمثل ما يؤدي مونولوجا هي بمثابة " رد " أو "جواب " على موقف ، كأن يكون مشهد السير أثناء النوم الذي تؤديه الليدى ماكيت ليس صادراً عن الـ " أنا " المجاوزة التي تسعى للتعبير عن نفسها ، وإنما هو رد نفسى على موقف توتر لا يطاق ، حيث يصبح التمثيل الصامت انعكاساً على وجه عدوان غير مرئى . هكذا فإن ما يعبر عنه التمثيل الصامت فى هذه الحالة ، هو هذا العدوان ، أى أن التمثيل الصامت يصبح إشارة .

ج (يمكن أن يبدو التمثيل الصامت كما لو كان قصدياً ، ويعبر عن إرادة - فعل يقع على الآخر ؛ مثل التهديد والتحديد والغواية . هنا يصبح هذا التمثيل عنصراً من الخطاب الذى يؤديه الممثل بنية التوجه إلى زميله ، وبالتالي يشكل جزءاً من القول - الفعل للممثل ممارسة الوظائف المعروفة ذاتها التى تمارسها عناصر الخطاب الأخرى (القول اللغوى والشفرة الإيمائية) . بيد أن التمثيل الصامت لا يمارس تلك الوظائف فحسب بل إنه يعبر عنها ، وربما يكون هذا النوع من التمثيل فى المسرح هو الموقع الذى تبرز فيه انعكاسية الخطاب الذى ينتجه الممثل كأوضح ما يكون، لا سيما أن هذا الأخير لا يعبر عن القول . الفعل فحسب بل يعبر عن أنه عبر عنه .

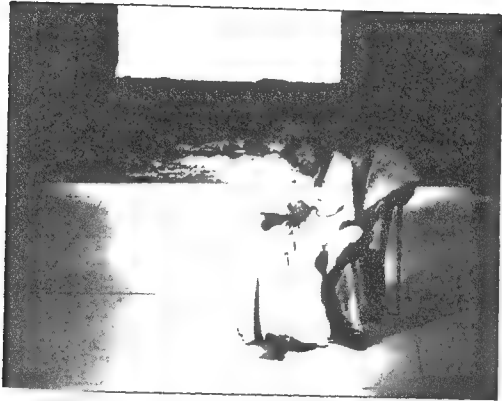
٤٠٨ التمثيل للصامت والقول - الجسد : إشارة ومثير

إذا كان هناك عنصر لا يمكن فصله داخل العملية المسرحية إلا نظرياً أو إجرائياً ، فإن هذا العنصر ينبغى أن يكون التمثيل الصامت ، وإذا أعطينا لهذا النوع من التمثيل هذا الموقع الحاسم فى تناولنا . فإن ذلك يرجع إلى أنه " وسيط " بين الشفرة الإيمائية (القول - الجسد) والقول الصوتى .

وهناك ملحوظة عامة علينا أن نذكرها مهما بدت -فى شكلها- مفارقة ؛ فالتمثيل الصامت هو " حامل " التعبيرية على عكس الشفرة الإيمائية ، وبخاصة البشرية منها ، ومن المعروف أن الشفرة الإيمائية فى مستواها " الحيوانى " لها دلالتها التى حددها لنا

علماءها مثل لورنز ، كإيماءات الكلاب مثلاً تعبيراً عن الخوف أو التهديد أو الحنان ، ومن هنا فالممثل ينتج تمثيلاً صامتاً ما كإثارة مباشرة ذات دلالات مسبقة يدركها المتفرج كنوع من العدوى الشعورية. من هنا فالعلاقات الناشئة من الشفرة الإيمائية تعتبر شديدة الإثارة للاهتمام ، حيث يسمح التمثيل الصامت للممثل بأن يترجم مالا يستطيع جسده أن يعبر عنه فى موقف ثبات . وعلى عكس ذلك فإن حركات جسد الممثل (الإرادية التى يدركها المتفرج على أنها لا إرادية) تسمح بإظهار ما يزعم التمثيل الصامت أنه يخفيه . هكذا يمكن للتمثيل الصامت أن يبرز التناقضات ، بل بعبارة أوضح ، يستطيع التمثيل الصامت والشفرة الإيمائية أن " يعبرا " عن أشياء متباينة دون أن تكون متناقضة ، ومن هنا يعمل التمثيل الصامت باعتباره إشارة لـ"اهتمام آخر " يضاف إلى الاهتمام الفيزيقي الرئيسى .

يسمح التمثيل الصامت كذلك بالتعبير عما تعجز الأنشطة الجسدية فى التعبير عنه، أو ما يمكنه أن يكون موضوعاً للرقابة ، فالتمثيل الصامت لماريشال فى " مريض الوهم " (موليير - ماريشال) كان يعبر بدقة مرهقة عن مصاعب المرض وإحباطات الرغبة الحادة بسببه . أما تمثيل آلان أوليفيه الصامت أثناء خنقه طفلاً بمنشفة فكان يترجم - خلال فتح الفم بعصبية - " تعاطفاً " فيزيقياً ما مع الطفل المخنوق ، وهكذا أوجد الممثل متخرجاً من الرقابة الموضوعة على فعل القتل ، وتم توظيف المعنى التمثيلية الصامتة باعتبارها إشارة مجازية عن الإسفكسيا .



مريض الوهم لموليير، لخراج ماريتال، المسرح القومي بمارسييا عام ١٩٧٨ ،
التمثيل الصامت والكلام والجسد
تصوير : برنان

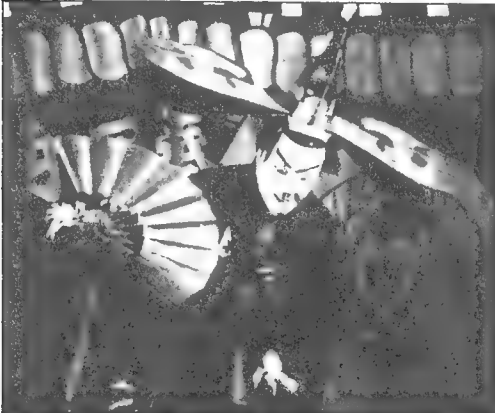
٥٠٨ التمثيل الصامت والقول اللفظي : الفم

سواء كان التمثيل الصامت والقول فى موقع التقابل أو الامتداد كل مع الآخر؛ فهما فى ارتباط دائم لمجرد أن عضو الكلام (الفم) فى مركز حركة التمثيل الصامت بالوجه ، من هنا فالفم - القول والفم التمثيل الصامت هما ذات الأداة ، فكل ما يعد انفتاحا على الآخر (فى شكل مناداة أو رفض أو سؤال وإثارة) يمر خلال فتحة الفم . كما أن تلك العلاقة المزدوجة مع الآخر - لأنها صامتة ولفظية - هى علاقة مجازية أيضاً فى علاقتها بوظائف الفم الأخرى ، مثل وظيفة الشفاهية ولذة الأكل والعض والتقبيل . وتبدو تلك النقطة الفيزيكية التى يرتبط فيها القول بالتمثيل الصامت بمثابة صورة مجازية عن اللذة الأولى لدى المتفرج ، أى عن لذة ثدى الأم ، وربما كان ذلك يميز عروض الكلام عن غيرها .

وربما يتعين علينا أثناء دراسة عمل الممثل أن نفحص بانتباه شديد العلاقة بين القول وبين ما يعبر عنه الفم الذى يُعتبر موقعاً مميزاً للحركات الكلامية الكبرى ، لدى درايفوفا مثلاً، أو لدى شارلى شابلن فى السينما .

ونستطيع أن نتفهم خلال ذلك السلوكين المفتاحيين لأى تمثيل صامت، ألا وهما "الفتح" و " الإغلاق " المتقابلين والمتراپطين : فهناك الفتح - الإغلاق فى اتجاه الآخر (الممثل المشارك) و / أو فى اتجاه الجمهور - مع إمكان وجود تمثيل صامت مقابل فى اتجاه هذا المرسل إليه أوداك. ويمكن تقسيم هذا الأداء بكامله إلى قسمين، أو إلى نوع من الأخذ والرد يسمح للمتفرج بالمشاركة التمثيلية الصامتة مع الممثل، ومن هنا ينشأ جزء مهم من كوميديا التمثيل الصامت - المتكلم (مثل غمز العين نحو الجمهور الذى لا يُعد مجرد صيغة بلاغية بسيطة). كذلك فالتمثيل الصامت هو بمثابة موقع يظهر فيه بوضوح الخطاب المزدوج للممثل ولقرينه المرسل إليه وللممثل المشارك والجمهور . ويحدث أحياناً أن يخرج الممثل - خلال التمثيل الصامت - من القصة والتخيلة ليحذر الجمهور ويبنى معه علاقة تشير رداً ما وإن كان خيالياً .

إن القناع هو ضد - التمثيل الصامت ، فهو علامة ثابتة تحقق ثبات علامات الوجه الذى هو ثبات يخالف تحرك التمثيل الصامت خلال تأكيده سمات فردية ما ، ويُعد القناع تعبيراً - أو نسقاً معبراً بالأحرى - يمنع أية مبالغة فى التعبيرية كما يشير بشكل دقيق إلى جسد - فردى، لذلك فما يعبر عنه القناع منقط ، لأنه يختص بـ " نقط " معين من الشخص الدرامية (الأقنعة الأسبوعية) و/ أو بـ " نوع " معين من العروض المسرحية (الأقنعة القديمة) .



القناع في يامبوشي-كاجورا لسلف اللو واكابوكي (إنتاج كالن آخر .

تصوير تكلود بريكاج

وأياً كان أسلوبه وخصائصه (فالقناع متعدد الأشكال) فالقناع فى المسرح يعبر
عن شيئين :

أ- تأكيد السمة المقدسة للاحتفالية المسرحية التى تخفى وراءها سمات فردية
لإنتاج كائن آخر (٦٧) .

ب - خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علاقات شديد الاختلاف
يقع فيما بين " التمثيل الصامت " الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية . من
هنا فالشفرة الإيمائية هى التى تقود خلال هذا النسق من الأداء ، أو لنقل أن
الذى يقود هو علاقة الجسد بالعالم . ويعبارة أخرى ، فنحن نشهد طوال العرض
المسرحى علاقة ما بين العنصر (القناع) والعناصر المتحركة ب ، ب١ ، ب٢ ،
ب٣ ، . . . إلخ . ويتبع " قول " القناع قول الجسد ويعتمد عليه ، ومن هنا
ينشأ نوع من التبسيط ومن تعميم العلامات التى ينتجها الممثل ، إلا أنه تنشأ
فى ذات الوقت إشارة إلى علاقة الشخصية الدرامية بالعالم ، وهى علاقة تربط
تلك الشخصية بالاستخدام الانثروبولوجى للقناع . (٦٨) .

فى النهاية ، يعبر القناع عن علاقة خاصة بالقول أو بالكلام ، فبما أن الفم مخفى
فإن مصدر الكلام مخفى كذلك ، وهكذا يصبح الكلام بلا أصل ، ويصبح القول الصادر
عن الشخصية الدرامية (Persona ، القناع) بمثابة نزاع لصفة الفردية عن الحطاب
(٦٩) .

٢٠٦٠٨ القناع والمكياج

يُعتبر المكياج فى المسرح بمثابة قناع ، وما من أحد يجهل ذلك ، بل ربما استطعنا
القول بأنه قناع مرن . ومثالنا على ذلك ، ماكياج الكاتا كالى الذى يبدو طقساً
تصاحبه صلوات وينتج عنه نوع من القناع السميكة الذى يحو ملامح الممثل (فمن
المستحيل التعرف عليه فى شخصيته الفردية) ويضفى عليه سمات نمطية للشخصية
الدرامية التى يؤديها . أما ماكياج الكابوكى اليابانى الذى تقل فيه العلاقة مع النسق



ماكياج : تكثر العمل الياباني تاماساوري

تعبيرية الماكياج

تصوير : شينوياما

المقدس ، فيتسم بالدقة ويسمك التكوين ، لا سيما "أقنعة" أو ناجاتا (٧٠)
 فى جميع الحالات ، لا يخفى الماكياج ملامح وجه الممثل بالكامل ، كما يسمح له
 فى التمثيل الصامت (مثل الأداء شديد التعقيد والرقى لمثل الكاتاكالى ومثل
 التعبيرية المدهشة لمثل " أو ناجاتا " .



١٧٨٩ لآريان موشكين ، بمسرح الشمس ، عام ١٩٧٠ ماكياج المهرج .

تصوير : برنان

من هنا يتأسس جدل حساس بين الماكياج - القناع الذى يعطى الشخصية الدرامية ملامحها المميزة، وبين أداء عضلات الوجه الذى يستثمر عناصر القناع - الماكياج أو يستنطقها (الحاجبان ، ركناء الفم) بهدف التعبيرية . فى هذا السياق ، نجد جميع درجات "السّمك" و " الأسلبة " فى الماكياج وصولاً إلى التزين المتمسح الخفيف لوجوه النساء فى الحياة اليومية ، وأحياناً لوجوه الرجال .

٢٠٦٨ أرتلوكان ونصف القناع (٧١)

إن نصف القناع ليس قناعاً مثل غيره، فمما لا شك فيه أنه ينمط وجه الفرد بعد أن يحوره سواء وضع محله ملامح أرتلوكان المميزة أو ملامح غيره ، إلا أنه يختلف عن القناع الكامل من حيث أن هذا الأخير يجسد الشخصية الدرامية ويعزلها (فى شكل قناع) فى ذات الوقت ، بينما نصف القناع يحو فردية الممثل ثم يبرزها خلال التمثيل لأنه يترك الفم حراً ويحرر أيضاً علاقته بالشفاهية، ومن ثم بالجسد الحيوانى، من هنا فنصف القناع هو إبراز للجسد الجروتسكى أو عرض له بجميع فضائله الكارنفالية (٧٢)

لذلك فليس من المدهش أن نجد أرتلوكان يحمل نصف قناع أو يستخدم ماكياجاً يبرز فما ضخمأ أو بطناً منتفخاً جرو تسكياً ؛ فما يهم فى الشفرة الإيمائية فى هذه الحالة هو دور نصف القناع وماكياج الفم باعتبارهما عناصر مرتبطة ببناء الشخصية الجروتسكية . (٧٣)

٩٠ الممثل بوصفه كليتة

إزاء هذا التفتيت فى التحليل - الذى لا يُقَطع فحسب نشاط الممثل بل يعيد بناء علاقات لا نهائية وإمكانيات جدلية شبه لا محدودة بين مختلف مستويات هذا النشاط- يرد الممثل علينا بحضور واحد ومتحد لجسده ولصوته ، هذا الحضور الذى لا يمكن إنكاره ولا يمكن تفتيته -مثله كممثل الذرة ذاتها- أياً كانت التناقضات التى يبرزها أو يعرضها، وخلال هذا الحضور يقدم الممثل للمتفرج العرض المسرحى والمتعة

التي لا يجوز مقارنتها بأيّة متعة أخرى، كما لا يمكن مقارنة مؤديها بأيّ مؤد آخر لمتعة أخرى، مثله كمثّل الملك في لعبة الكوتشينة .

إن عمل الممثل هو بمثابة كلية ، ليس بسبب التراكم أو الإضافة ، وإنما بسبب البناء النصي ؛ فمنذ اللحظة التي يتعلق فيها الأمر بالنصية أو بما هو مكون من نص ، يصبح المشروع البحث عن المبادئ المنظمة لهذا العمل النصي ، وتحديد عدد معين من التقابلات البنائية التي تسمح للمتفرج بالتعرف على ذاته في ذلك النص من خلال:

أ - ما هو توافقي وما هو غير توافقي ، وهي تصنيفات أساسية لأيّ عرض مسرحي حديث . مما سنعرض لأهميته فيما يلي :-

التصادم أو التحويل إلى التجانس لمستويات العلامات : حيث يترك الممثل تلك التصادمات تتعايش أو يحتويها .

التوافقي في مواجهة التتابع في لا تنابعة العرض المسرحي : حيث يستطيع الممثل أن يجتهد لتحقيق وحدة أدائه أو يستطيع أن يظهر " تحولات " هذا الأداء .

ب- المصادفات في مواجهة التوحد بين الممثل و الشخصية الدرامية ، مثل إبراز الاختلاف بين علامات هذا وذاك أو الاجتهاد بهدف إعطاء المتفرج الانطباع بأنهما كيان واحد ، ومن هنا ينشأ أسلوبان متقابلان في إظهار الممثل ذاته العارضة ، أي إظهار أدائه أو إظهار ذاته الجوهرية (٧٤) .

ج - مستوى التعبيرية : مثل البخل في العلامات المعبرة أو الوفرة فيها؛ الازدواج الكلاسيكي في مواجهة التعبيرية "الباروك" (٧٥) ؛ بالإضافة إلى التقابل بين أنماط التعبيرية؛ حيث نجد مثلاً التعبيرية المباشرة في مواجهة الوظائفية غير المباشرة للعلامات (الاستعارية أو المجازية) .

د - التأكيد على الكلام (الإلقاء - التمثيل الصامت) في مواجهة التأكيد على الشفرة الإيمائية (الشفرة الإيمائية - التمثيل الصامت)

إذا كان الممثل يقدم باقة العلامات ، والخطاب المنظم الكافي فى علاقة واضحة مع مجموع العلامات المشهدة ، فإن أدائه لا يكتمل عند هذه النقطة حتى وإن كان ملقياً مثالياً للكلام . فالممثل فى نظر المتفرج العادى ، والمتفرج المتخصص فى السيمياء ليس أدائه للتأمل والتحليل ، وإنما هو تجسيد للرغبة (٧٦) ، ومع ذلك فوراً هذا التجسيد يعتبر الممثل - أو ينبغى عليه أن يكون - مساحة تسمح بالمشاعر وبأداء المتفرج .

وفيما بين ما يجسده على خشبة المسرح وما ينتجه من علامات فردية مرتبطة بشخصيته ، وبين أسلوبه الخاص فى الابتسام ونظراته أو شكل فمه ، وبين العلامات التى يبثها باعتباره منتجاً لخطاب ما (لفظى - إيمايى)؛ هناك مساحة ما معتمة - ولعل الفائض الذى لا يمكن تحليله لا يكمن فحسب فى الجسد الفردى للممثل (الجسد والصوت) ، بل يكمن فى فائض ذلك الفائض نفسه ، أى فى المساحة التى يعرف فيها المتفرج أن الشخص المائل أمامه ليس هو الشخصية الدرامية وإنما ممثل بعينه له خصائصه ، ومع ذلك فهو يتنقل فيما بين الكيانين و يتراقص .

إن ما ينتجه الممثل هو مالا يمكن حسسه . أما التصادف بين الممثل والشخصية الدرامية فهو ما يدفع الجمهور للقول بأن ذلك الممثل " لا يمكن نسيانه أبداً فى ذلك الدور " . و " عدم النسيان " هنا هو تعبير لفظى قاصر لما لا يمكن التعبير عنه لأنه ينشأ من علاقة الممثل بالدور ومن علاقاتنا به ومن علاقته بدوره ، مما لا يمكن تعريفه لأنه واقع فى مساحة لا تتمكن منها الذاكرة ولا يمكن الإمساك بها إلا فى صورة نغى أو غياب ما . ومثال ذلك تينو كارارا فى دور لير ، وفالتينا كورتيز فى دور ليوبوف فى " بستان الكرز "

تقع مهمة الممثل بالتحديد فى ترك تلك المساحة مفتوحة لنشاط المتفرج الخاص ، حتى يصعب الممثل خارج ذاته وداخل عين المتفرج ورغبته . كان بريخت يعرف تلك

الحقيقة جيداً بفعل علمه اللاتهنائى والشكسبىرى ؛ فإذا كان الممثل البرىختى واقعاً تحت إثارة تدفعه إلى الانفصال عن الشخصية الدوامية التى يؤديها كما لو كان يحملها على طرف ذراعها أو يشاهدها فى مرآة ، فإن ذلك لا يهدف فقط إلى الإنصاح عن وضع الشخصية بشكل مباشر ، بل يهدف أيضاً إلى القول بأن الممثل هو الشخصية الدوامية وليس هى فى ذات الوقت ، أو أن الممثل متواجد أمام الجمهور وليس متواجداً أمامه فى آن واحد ، كما يهدف فوق ذلك إلى إبراز بحث المتفرج ذاته عن الفائض الإنسانى لما يشاهده والذى يقبع فيما يربط الممثل بالدور وما يفصله عنه فى لحظة واحدة . إنها رحلة لا يمكن الإمساك بها ، مثلها كممثل الرغبة التى يستحيل إشباعها ويستحيل سماعها ورؤيتها . لقد كان برىخت عبقرىاً لأنه اقترب ببراعة من تلك الرحلة أو تلك المساحة الغامضة وأراد أن يلعب بها وبالرغبة التى تولدها (التى هى "اللذة" نفسها وفقاً للكلماته) فيما يمكننا اعتباره بمثابة قراءة للعالم .

وأحياناً ، وفى ثوانٍ ولحظات منزقة ، يعتقد المتفرج أنه أدرك - مثل الضوء المباحث - تطابقاً مستحيلأ بين الصورتين ، فهل هو الذى خلقه أم أنه ظهر بفعل عمل الممثل ؟ إنه تساؤل لا يمكن حسمه ، وربما كان ذلك سبب لذة المتفرج .

هوامش الفصل الرابع

١- عديد من المهن تسقط دلالتها على الأفراد، فالزى الرسمي لرجل الشرطة يصنع منه علامة (إشارة إلى القوة العامة)، إلا أن النشاط المسرحي يسقط دلالة على الفرد- الممثل خلال شخصيته كلها.

٢- ربما استطعنا أن نتحدث عن نسقين من العلامات، كأن تعمل العلامة الواحدة خلال نسقين مختلفين، فالسجود على الركبتين بالنسبة إلى الممثل الطرطوف يعنى أيضاً إنتاج علامات إيمائية يمكنها أن تعجب المتفرجين على اعتبار أنها شفرة إيمائية خالصة. (انظر فيما بعد إلى الشفرة الإيمائية).

٣- على سبيل المثال فى المسرحية التى كتبها وأخرجها ريتشارد ديمارسى عن نص لوليس كارول.

٤- رغم أن مصطلحي "حكاية خرافية" و "حكاية" ليسامترا دفين، فنحن نستخدمهما كثيراً على أنهما شبه متقاربين، فوظيفتهما واحدة فى المجال المسرحي.

٥- انظر فيما بعد : "الممثل وخطابه".

٦. ٧- نعلم ما ينتج عن ذلك فى أداءات الممثل، فإذا سار ذلك على ما يرام أصبح خطابه هو الذى يسير على ما يرام، وأصبح الممثل صاحب الفضل فى ذلك. أما إذا لم تسير الأمور كما ينبغى فإنه يكون خطأ المخرج الذى أساء استخدامه. والخطاب الذى يطرحه المخرج هو التناسب الصحيح مع خطاب الممثل.

٨- بعض الماريونيت- المرأة الصغيرة على منديلها حتى لا تخون نفسها فى قمة محنتها (حيث فقدت ابنها)، وذلك عن طريق دبوس مركب فى طرف فمها.

٩- يعتبر "الكتاب" البريختى تكريسا لكل ما تضمه مادية العرض لمسرحية من مسرحيات بريخت.

١٠- إن عملنا لا يهدف إلى إقامة معايير ما، وخطابنا لا توجهه المفروضات أو الواجبات، لكنه يبدو لنا في حالات نادرة أن هناك ظروفاً مفضلة للعرض المسرحي فإذا لم يكن النموذج الفاعلي للنص الدرامي واضحاً أصبح من الصعب صياغة رغباته وبدا الأمر مثل الصناديق الفارغة من محتواها، لكنه يبدو لنا من الخطير أن يتحدى المخرج المسرحي وجود النماذج الفاعلية لأن المتفرج حينئذ لا يفهم ما يحدث إذا كانت القوة الكبرى أمامه ليست محددة بوضوح.

١١- وإليكم مثال ظريف على ذلك : فى "اختفاءات" للويس كارول الذى أخرجه د.ديماريس، كانت المقابلة المميّنة بين كاستور والجزار الذى يريد موته (يريد "جلده") مقابلة ضعيفة أمام البحث المشترك الذى يقوم به جميع الشخص من الفاعلين، ومن هنا فإن تفضيل العلاقة النفسية للعداء ربما تكون خطأ حرص المخرج ألا يقع فيه.

١٢- كلود برومون "منطق الحكاية" وسوى، ١٩٧٣، ص١٣٤.

١٣- انظر فى "قراءة المسرح"، فصل "الشخصية الدرامية".

١٤- انظر فيما بعد : "مشكلة النماذج".

١٥- وهكذا فإن "عطيل" التى أخرجها زاديك كانت تظهر ممثلاً- ملكاً- زنجياً معتمداً على شفرة ثقافية ما مرتبطة بالتجربة التاريخية للمخرج نفسه، وللممثلين والمتفرجين. للدرجة التى صرخ بها أحد المتفرجين فى مناقشة عامة حول المسرحية قائلاً أن "عطيل هو بوكاسا الأول" بينما رد عليه زاديك بأنه تصوره "أمين دادا...".

١٦- انظر أمبرتو إيكو "قراءة فى الحكاية الخرافية".

١٧- فى إخراج حديث لمسرحية "الوهم الكوميدي" اتخذت شخصية مصارع الشيران مسحة حزينة وحالة بعيدة جداً عن الجروتسك.

١٨- فى رأى جريماىس- وعلى عكس "الدور"- يعتبر الممثل شديد الفردية. ونعتبر نحن السمات المميزة للممثل وتلك المميزة للدور على مستوى واحد من إعطاء الطابع الفردى بينما الفرق بين هذه وتلك لا يكمن إلا فى العلاقة بالشفرة.

١٩- انظر "المسرح" (جورداس) : "النص المسرحى".

٢٠- من الملحوظ أن السمات المميزة الماثلة للفردية والتي تتعلق بالشخصية الدرامية لا تنفصل كل عن الأخرى، وذلك على عكس السمات المميزة المحددة للممثل ذاته ولساره.

٢١- انظر روبير أبى راشد: "أزمة الشخصية الدرامية فى المسرح الحديث".

٢٢- يتوازى وهم الفاعل الموجود مع وهم "الشعور" الذى أشار إليه ديدرو فى "مفارقة حول الممثل" فهناك سلسلة وهمية من المشاعر، حيث "تشعر" الشخصية الدرامية بشعور ما "يشعر" به الممثل بدوره و "يشعر" به المتفرج فيما بعد، أو المتوقع أن يفعل كذلك. من هنا ينشأ وهم ثلاثى، فلا أحد يشعر بهذا الشعور، فالشخصية الدرامية هى كائن من ورق يستحيل أن يشعر بشئ ما، والممثل يشعر بأشياء على خشبة المسرح لكنها ليست ما يظهره، وكذلك المتفرج الذى يشعر بمشاعر أيضاً لكنها ليست نفسها ما يشعر به الممثل أو الشخصية الدرامية. وإذا كنا نرى ممثلاً يعانى على خشبة المسرح فينبغى أن نتذكر أن الممثل ذاته كشخص لا يشعر بهذه المعاناة ولا المتفرج الذى يتلقاه ويستعيد أداؤه. وعندما تحدث ستانسلافسكى عن الذاكرة الانفعالية لم يكن يشير سوى إلى مشاعر فردية كامنة ينبغى على الممثل استعادة طاقتها لإظهارها خارجياً بتطابق ما فى الشحنة الشعورية.

٢٣- سوف نحفظ هنا بأهمية مشكلة إعداد الممثل، أى تلك التى توظف أنساق علاماته، إلا أننا لن نتطرق إلى مشكلة السبل الفكرية والخيالية والفيزيكية التى يتخذها الممثل كى يقوم بمهمته.

٢٤- يستخدم العرض المسرحي المعاصر اللعب على الجنس أو السن استخداما واسعا.

٢٥- بريخت : "كتابات عن المسرح" ٢ ، ص ٤٥٢.

٢٦- من أفضل نماذج الإيماء، الصوت، نموذج "ماما" الذى أدته إيفلين إستريا فى "النورس" (تشيكوف - بانتشييه) حيث الصوت الأجش والسيجارة اللامبالية يدلان حىلا ظاهرة توحى بالإرادة القوية لإخفاء / إظهار الكارثة الشعرية.

٢٧- Isotopie : "المقصود بها مجموعة من الفئات الدلالية المتكررة تسمح بقراءة متجانسة للنص". (جرىاس)

٢٨- انظر فيما قبل فى الفصل الأول.

٢٩- انظر فيما قبل فى الفصل الثانى.

٣٠- عن النص المثقوب، انظر الفصل الأول.

٣١- انظر العرض الذى أخرجه فيليب أدريان.

٣٢- يوضح ألتوسار كيف أن ما يحدد الكائن الاجتماعى هو "الوضع المتخيل" بقدر ما هو الموقف الاجتماعى الملموس.

٣٣- انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

٣٤- انظر "قراءة المسرح" .

٣٥- سوف نرى أن العلاقة بالماضى هى من صميم عمل المخرج المسرحى، انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

٣٦- نعلم أن الفن هو إجراء يؤسس شفرة، مما لا يستثنى الممثل بوصفه فناناً من هذه الشفرة.

٣٧- فى إحدى العروض القديمة لمسرحية "أندروماك" (بارو) كانت جينيفيف باج ترقد على الأرض وتلقى عباراتها بلا اكثرات وبلا دقة فى مخارج ألفاظها، سامحة لنفسها بحرية كبيرة، مما ظهر بوضوح شديد بسبب التباين- الشفرة "الكلاسيكية" التى كان يستخدمها الممثلون الآخرون.

٣٨- فيما يتعلق بمشكلة الإيمائية نشير على القارئ، بالرجوع إلى المقال الحاسم لجريماس بعنوان "ظروف السيمياء فى العالم الطبيعى". أما عن نقطة التدوين، فنشير بمقال كوشلين "تقنيات جسدية وتدوينها الرمزي".

٣٩- حول هذه النقطة الرئيسية انظر فى العدد نفسه من المجلة، مقال جوليا كريستفا "الإيماءة، ممارسة أم تواصل".

٤٠- حول هذه الجزئية انظر أعمال حول "البعد المخفى واللغة الصامتة" التى تدرس السمة الاجتماعية للمسافة بين الأجساد الآدمية وفقا لثقافتها.

٤١- الإيماءة بوصفها إثارة مبرمجة : أمبرتو إيكو والممثلين العصافير فى "مؤتمر العصافير" (بيتر بروك).

٤٢- "نحن نتكلم بأعضائنا الصوتية، لكننا نتحاور بأجسادنا كلها؛ فالحوار يقوم على أكثر من مجرد تبادل الكلمات المنطوقة. ويُستخدم مصطلح "حول-لغة" - لغة للإشارة إلى أنشطة الاتصال غير اللفظي المصاحبة للسلوك اللفظي فى الحوار". (أبر كرومبي "حول- اللغة : الاتصال فى التفاعل وجها لوجه". لندن، بنجوين، ١٩٧٢ص٦٤).

٤٣- انظر أعمال ب. كونستان وفريقه لمسرح كورنوف.

٤٤- نجد هنا المقابلة المحورية لأى تأمل حول المسرح سواء فى الكتابة الأدبية أو على مستوى العرض.

٤٥- إطناب فى حالة إذا ما كانت الإيماءة زائدة عن المطلوب، وإسهاب إذا ما كانت تطويراً لازماً يعطى دلالة إضافية: فى "عدو البشر" من إخراج فيتاز، كان آرسينوى فى إعلاته الحب إلى ألسنت وهو واقف خلفها- يداعب رأسها دون أن يلمسها، فكانت الإيماءة تضيف فكرة الحب الذى لا يجرؤ على الاعتراف بوجوده كاملاً فيصلم نفسه إلى "مناورات تغلفه".

٤٦- فى "كراسات المسرح"، لوفان، رقم ٣٧، ص ٤٠.

٤٧- حول الشفرة الإيمائية: "نقصد بذلك تركيبة متكاملة من الإيماءات المعزولة والمختلفة المرتبطة بمعانى، والتى هى فى أساس مسار إنسانى يمكن عزله عما حوله، كما يتعلق بسلوك مجموعة تشارك كلها فى هذا المسار (إدانة رجل من آخرين، تحرر معركة.. إلخ)؛ أو المقصود بها تركيبة من الإيماءات والمعانى التى بمجرد ظهورها لدى فرد معزول تفتح الطريق لمسارات ما (السلوك غير الحاسم لهاملت، منح الذات للمهنة عند جاليليو... إلخ)؛ أو المقصود بطريقة أبسط هو السلوك الأسامى لرجل ما (مثل الإشباع أو الانتظار). وتحدد الشفرة الإيمائية العلاقات بين البشر" (بريخت، كتابات عن المسرح، ٢، ص ٩٥)

٤٨- انظر الصورة الفوتوغرافية والتعليق عليها.

٤٩- من هنا نجد جميع حيل التنكر واللعب بالصوت الذى يوحى بجنس آخر.

٥٠- عندما لعب فاكوندو بو دور التوأمين فى "التوأمين الفينيسيان" (جولدونى- مجموعة Tse) كان يفرق بينهما بالسلوك وأسلوب إلقاء العبارات ونبرة الصوت.

٥١- فى إحدى عروض "سورينا" (كورنى-م.ميجيل) كان استخدام الهمس- المتاح فى قاعة مسرحية صغيرة- يتحد مع الشفرة الإيمائية (الشخص الملتهقون فى الجدران) لإظهار جو الطفيان والإرهاب.

٥٢- أنظر مثلاً المشهد الشهير الرائع فى "طرواديات" (يوريبيدس- سيريان) عندما تتقاطع عبارات أندرو ماك وهى تيكى فوق جسد ابنها، مع صراخها المنغم بشكل مدھش.

٥٣- نتيجة خرافة هى أسلوب الإلقاء المدرسى القديم ونبذ المدھش للهجات الإقليمية.

٥٤- المعنى الأول للكلمة Emphase (من الأنجليزية Emphasis هو التأكيد.

٥٥- ليس بليون "مؤثرات معنى".

٥٦- لقد رأينا بالفعل تجربة مشابهة لذلك عندما مثل ممثل إقليمى هاو دوراً فى مسرحية لم يحتج فيها إلى استخدام مواهبه الكوميديّة (الواقعية) لأنّه بمجرد أن تكلم راح المتفرجون جميعهم يقهقهون من الضحك بيد أن نصفهم كانوا يتحدثون اللهجة نفسها. نضيف أن اللهجة إذا كانت مخففة أو كانت تستخدم بشقة فإن التأثير الكوميدي لها يختفى ويحل محله الإعجاب بالآخر المختلف، مثل جاك برل.

٥٧- وهكذا تأكد- فى هذا المثال- مدى غرابة البنية والمجتمع اللذين فى طريقهما للدمار .

٥٨- وفقاً لتعريف جريماس- كورتاس "السيميوطيقيا، قاموس..". إلا أن الحديث هنا عن فكرة الترجمة، مثلما فى جميع علاقات النص- العرض، ليس سوى تقريب، فهناك "معنى أكبر" من الترجمة فى العبارة الملقاة على خشبة المسرح.

٥٩- انظر "قراءة المسرح" ص٢٦٩.

٦٠- ينبغى أن نتذكر أن كل ما فى المسرح يقصد به الوصول إلى المتفرج، إلا أن الوظيفة المرجعية للخطاب تترك له بكاملها تقريباً.

٦١- انظر أوستن "عندما يكون القول فعلاً" ص٢١٩.

٦٢- حول هذه الجزئية انظر فيما بعد "مدرسة المتفرج" ص٣١٥.

٦٣- تعتبر المقابلة بين المسكوت عنه فى الخطاب والمفصح عنه خلال أداء الممثل مصدراً كلاسيكياً للكوميديا ، ومن هنا فالمشهد الذى يشرح فيه طرطوف حبه إلى إلفير يثير الضحك تقليدياً بسبب هذه المقابلة أو التباين، مما قد يكون أيضاً مصدراً للـ"إرهاب".

٦٤- ميشيل برنار ، "تعبيرية الجسد" ص٣٤٤-٣٤٣.

٦٥- انظر أيضاً "ميديا" الفرنسية اللاتينية الإغريقية لسيريان (شايو، ١٩٧٦).

٦٦- كانتور (مسرح كريكو، "الطبقة الميتة"، ١٩٧٨).

٦٧- لا يمكننا أن نتطرق هنا إلى مشكلة العلاقة بين القناع وما هو مقدس، أى بين المسرح والمقدس، حيث يبدو أن جميع علماء الأنثروبولوجيا قد اتفقوا على أن استخدام المسرح للقناع فيه نوع من نزع صفة "القدسية" عن الأداة، ومن هنا أيضاً تستمر ذكرى المقدس خلال القناع.

٦٨- حول هذه النقطة انظر ليفى شتراوس "صوت الأقنعة"، سكير، ١٩٧٨؛ وأنظر كذلك مقال "أقنعة" فى موسوعة أو تيفرساليس.

٦٩- أى نزع لصفة الفردية عن الخطاب، وهو ما نجده فى استخدام نقى الصوت عن الممثلين عند الإيحاء بقوة قاهرة غير معروفة.

٧٠- وهو التسمية التى يحملها الممثلون اليابانيون الذين يلعبون أدوار النساء ويضعون ماكياجاً خاصاً.

٧١- حول هذه النقطة انظر النص المدهش لستريلهر عن آرلوكان وماكياجه.

- ٧٢- حول الجسد الجروتسكى أنظر باختين، "رابليه".
- ٧٣- أنظر فيليب كويبر، و "العصر الذهبي" (منوشكين)، وبناء الشخصية الدرامية لعبد الله بوصفه الامتداد العصرى لأرلوكان.
- ٧٤- يحلل برناردو دور بشكل رائع عمل هيرش وهو يؤدى شخصية دوندين ويظهر جميع العلامات كأنه يخرجها من دواخله المتألمة. ("المسرح أثناء تمثيله"، ص٢٢٦-٢٢٤).
- ٧٥- لتذكر هنا بأنه لا يوجد فى هذه المقابلات معايير فوقية أو أحكام تقييمية فالطريق مفتوح أمام أى جدل ممكن.
- ٧٦- حول رغبة المتفرج ولذته، أنظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

الفصل الخامس

الزمن المسرحي

سيد الوقت

إذا كان الفراغ في المسرح هو فراغ مقتطع داخل الفراغ، فإن الزمن في المسرح هو زمن مقتطع داخل الزمن الذي نحياه، زمن مختلف تماماً حيث لا تنعكس المفاهيم ولا يحتسب الزمن المطلق، وربما ينعدم التسايع والسببية في الأحداث، « نظام زمني آخر، »وقت للاحتفال الذي ينبغي الاعداد له.

ولكن الزمن في المسرح ليس فقط حصة مقتطعة من الزمن الذي نحياه بل هو أيضاً زمن معروض، صورة لغوية في الخيال المسرحي، ويمكننا أن نعرف الزمن المسرحي بأنه الصلة التي توجد بين الزمن الحقيقي للعرض المسرحي تلك المدة التي يعيشها المتفرج والزمن الوهمي.

وعلى المستوى المسرحي فإن تلك الصلة هي بالذات العمل الأصلي الذي لا يمكن أن يتبدل بالنسبة للمخرج. وأن عليه ما يلي:

(١) أن يحدد الزمن المسرحي للعرض مع مراعاة المدة واللحظة والألفاظ الممكنة.

(٢) أن يستخدم رموز الزمن الوهمي حتى يكون الزمن المسرحي ليس فقط زمن العرض بل هو زمن الرواية .

ويكون المخرج ، هو سيد الزمن المسرحي، ويكون بالطبع خارج هذا الزمن. ويتحدث سترهلمر عن " تلك اللحظة إذ لا تكون ذات أهمية وحيث ينشأ فعلا المسرح الحقيقي، (١) والاتصال بالعالم، وليس الإعداد له " ونحن لا نكون هنا منذ اللحظة

(١) ج . سترهلمر " مسرح الحياة " ص ١٤٤ - ١٤٥ .

التي يكتمل فيها المسرح. نعم فإن المسرح يكون غريباً بالنسبة لنا، ويتجدد في كل لحظة.

الزمن النصي :

إذا كان زمن العرض بالنسبة للمخرج هو زمن الحرمان ، فهو بالنسبة للمتفرج والممثل زمن معاش، ويمكننا أن نقول إنه الزمن الذي نحياه معاً، ذلك الزمن يكون مشتركاً بينهم وتكون هناك إعدادات مختلفة طبقاً للمتغيرات المسرحية. الانتظار أحياناً في مكان وسط: بركة في ترعة، وهكذا فإن جروتفسكى وهو يمثل في المكان الأعلى بالمصلى في الكنيسة، وهو يرغب المتفرجين أن ينتظروا في المكان الأسفل ثم يروا الواحد تلو الآخر في السلم المظلم. أو فليب أدريان وهو يضطر الجمهور أن يمر في مجموعات صغيرة في بهو صغير حيث يواجه الجمهور بلحن حزين غير مفهوم. في كل تلك الحالات تكون بصدد زمن يسبق زمن المسرح، وعلى أية حال فهناك في الصالة وقت الانتظار (١).

وبعد ذلك يكون تسلسل العرض متضمناً أزمنة مختلفة تماماً بدءاً من السويعا التي يستغرقها عرض مسرح المقهى حتى أيام متصلة كانت تتطلبها عروض "الديونيسيوس" في المسرح الأثيني أو ما تتطلبه الاحتفالات الأفريقية والكابوكي، والكاتاكالى الهندى مروراً بالساعة ونصف الساعة أو الساعتين في المسرحية الكلاسيكية (٢).

(١) في كثير من أشكال المسرح الاجتماعي ، هناك إعداد للأعياد : أوبرا باريس أو عيد القرية الأفريقية .

(٢) ماول دينيس لوركا بمسرحيته (ملول شكسبير) أن يبعث جو الاستثمار الزمني ، وكذلك فعل ب . ستاين في أووستي .

وفى تلك الحالات المختلفة ، فإن اهتمام المتفرج لا يكون ثابتاً فإن العلاقة بين الزمن فى المسرح والزمن فى الحياة اليومية تكون متغيرة ليس فقط طبقاً لأشكال المسرح ولكن طبقاً للأذواق والعادات، والامكانيات المادية أيضاً للمجموعة الاجتماعية التى تنذهب إلى المسرح .

وفى حالات العروض الطويلة جداً، يعرف المتفرج عادةً الوهم فلا يكون هناك توتر بالنسبة له، فيمكنه أن يتغيب، أن يأكل ويتحدث حتى يحتفظ بانتباهه فى لحظات ذات أهمية كبيرة (١) .

وقد وجد المسرح الغربى عندنا وسيلة للحد من التوتر عند المتفرج وهو الحل غير الشرعى إلى حد ما؛ ألا وهو الاستراحة، إن البعض يناقشون عن ذلك بشدة أمثال (برنارد دور) ، بينما يعد الآخرون ذلك بمثابة الانقطاع لاندماج المتفرج بالمسرحية.

ولعلّ الاستراحة-بوصفها توقفاً مقصوداً للعمل المسرحى-انقطاع فى المدة الزمنية، قد يكون أكثر فائدة فى بعض الأشكال المسرحية (عرض كلاسيكى أو عرض ملهى) إن عرض مسرحية لجروتوفيسكى يجعلنا نتقبل بصعوبة فكرة وجود قاطع بينما تكون مسرحية لبريخت بها -بالضرورة- قاطع لإتاحة الفرصة لتفكير المتفرج .

أما المخرج المقيّد بالظروف المادية- فهو يحدد زمن العرض وهذا الاختيار له تبعاته، فهو يحدد إيقاع الحديث النصى ومعناه .

(١) فى القرن التاسع عشر ، كان يسبق تقديم الدراما الرومانسية : افتتاحية موسيقية ، ورفع الستار وكان العرض يستمر أربع ساعات .

زمن الوهم

بعض الملاحظات المسبقة أو المبدئية

الزمن الوهمي في المسرح هو ما لا نراه، فرموز الفضاء تكون مرئية، والموسيقى، ولكن كيف يمكننا تقدير الزمن الوهمي بين بداية ونهاية "هنري السادس" لشكسبير، وأنا أتحدث المتفرج أن يدرك ذلك عن وعي وروية وإن أوضح النص المكتوب ذلك.

وإذا تعلق الأمر بالدراما الكلاسيكية - حيث تكون فترة العرض أربعاً وعشرين ساعة- فإن المتفرج على التراجيديا الكلاسيكية لا يشعر بمرور الأربع والعشرين ساعة.

ومن جهة أخرى، وعلى عكس الفضاء، فإن زمن الوهم لا يعتبر بناءً مسرحياً. بل هو بناء معد من قبل. وحتى يتسنى لنا أن نأخذ ذلك في الاعتبار ينبغي أن نكون على دراية بذلك وقبل أي شيء في النص المكتوب "ت" T للناسخ باليد بعد أن يكون المخرج قد أدخل تعديله على ذلك النص. إن زمن الخيال هو عنصر تكون رموزه لغوية في المقام الأول: ينبغي أن نعلم في مسرحية "الميزنتروب" Le Misanthrope أن المركيزات قد حضروا لحظة استيقاظ الملك وأن لديهم متسعاً من الوقت حتى لحظة نوم الملك (١١) ظهراً، كما ينبغي أن نعلم أنه بين الفصل الأول والفصل الثالث في Ruy Blas قد مرت ست شهور. ويستطيع المخرج أن يدخل من الإشارات التي توضع للمتفرج أن "يرى" الزمن الذي يمر (تغييراً في الملابس والإضاءة) أو على العكس من ذلك. ويعد تعديله النصي، بإعطائه للزمن الوهمي قرارات أخرى؛ وهكذا كان يفعل شيرو في معركة ماريفو La Dispute de Marivaux ، بينما يصور لنا في الدراما الكلاسيكية ظهور واختفاء القمر الذي يسقط في الغابة .

(١١) عند فيتاز كما يريد كولبير ، تنتهي المسرحية ليلاً ، وعلى العكس من ذلك كان فانسان كان يرينا في الفصل الخامس لحظة الغروب الحزينة .

علامات الزمن الوهمي

يحاول المخرج جاهداً أن يجعلنا نلمس ما هو مجرد فترة زمنية للنص. إنها مسألة صعبة للغاية. كيف يجعلنا نشعر بالزمن الذي يمر وتقهر ماكيث ومقتل دنكان وموته شخصياً. دون أن ننسى أن فترة مرور الزمن ترجع إلى الموقف الفلسفي للمخرج، والفكرة التي يريد أن يقدمها عن الأسباب التاريخية والنفسية.

هناك احتمالان :

(أ) علامات مباشرة، وهي تركز على إشارات زمنية في الحوار أو تتمثل في إعطاء رموز مادية : اللوحات الاعلانية الخاصة ببريخت مثلاً في "الأم الشجاعة" Mére Courage التي ترقم فترة حرب الثلاثين عاماً.

(ب) علامات غير مباشرة؛ ليست التغييرات المسرحية فحسب (الفضاء ، الأزياء - الإضاءة ولكن التغييرات في التمثيل، وكذلك في "جاليليو" Le galileo بريخت - سترهالر)

التناقض في الزمن المسرحي

إن الزمن الوهمي قد انتهى بالفعل: إذ إن هناك تطبيقاً سابقاً يشترط التجربة المسرحية ، حتى إذا لم يكن هناك نص سابق.

ويكون النص سابقاً أيضاً إذ نجد أن T يحكي قصة حدثت في الماضي، حتى لو كان هذا الماضي القريب (فإضراب الأمس مثلاً الذي يستمر إلى اليوم) ، أياً كان مدى ضعفه إذا أردنا، فالمسافة الزمنية لا تتواجد بين الوهم والمسرح.

وفي نفس الوقت. فإن الزمن المسرحي حاضر الآن، ويقول توماس مان "إن المسرح هو حاضر يجهل اليوم الماضي". إن تثليل الكوميديان هو إيضاح للحاضر يرغم المتفرج على أن يشعر من الناحية الجسمانية، بالماضي الوهمي. إن هذا التناقض هو أساس كل ما

هو مسرحى وكأننا نحيا حدثاً. إن ذلك التناقض له نتائج هامة للغاية، فهو يجبر المتفرج أن يشعر بالماضى المتدثر وكأنه حى وحقيقى، ويشيد الجدل الذى نحياه وكأنه ماض - حاضر. وليس من الضرورى أن نقول أننا نجد هنا علاقة المتفرج بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية واضحة. وبحياته الروحية أيضاً إلى حد يصير فيه الحدث - الذى يروى - ممكناً أن يعاش كحدث داخلى على علاقة بما يعايشه المتفرج. فعندما يرينا ثرنان وقيدال ناكيه المعنى الأيديولوجى والثقافى لقصة أوديب وعلاقته بالمدينة الاغريقية فإنهم يكونون على صواب مثل فرويد الذى يعتبر قصة أوديب وكأنها منقوشة على حياة البشر جميعاً (فى الغرب على الأقل). وأخيراً فإن العلاقة الحقيقية للمتفرج بالنسبة للوقت تظهر هنا بوضوح. فالمسرح والتفكير فى العالم الذى يحيا فيه يفرضان نفسيهما على المتفرج بطريقة جدلية ومع كل أنواع الإضاءة الممكنة التى يكون المخرج متحكماً فيها، والاشارة إلى حاضر الحقل والمسرحية كتطبيق حى مشترك بين المتفرج الممثل . وفى جميع الحالات فهناك جدل بين الماضى والحاضر ولكنه مختلف.

الايقاع والفترة الزمنية

يقوم المخرج بإيجاد تلك الصلة الزمنية بين كل ما هو مسرحى وما هو وهمى، ومن الصعب إدراك ذلك العنصر وتحليله، إذ هو إيقاع العرض.

البطء والسرعة

وهذه مفاهيم نسبية، إن إيقاع العرض لا يكون سريعاً أو بطيئاً فى حد ذاته ولكن بالنسبة لما يحتوى عليه من وهم: إن سرعة الإلقاء يمكن أن تعوض ندرة التعبيرات الجسدية وتؤدي إلى تناقض ذى تأثير بطئ. إن الإلقاء الملتزم وغياب بعض عناصر المسرحية يؤيدان إلى التمدد الزمنى. وعلى العكس، فإن التواصل، وغياب الاستراحة وسط تتابع الأحداث يعطى نوعاً من الحركة التى لا تقاوم.

وعلى أيه حال فإن الزمن المادى لعروض النصوص نفسها يبدو كأنه قد انكمش بطريقة ملحوظة حتى فى السنوات الأخيرة حيث ظهرت حركة تأخذ الاتجاه العكسى، مثال ذلك: « دندان دويلانشوه » الذى يستمر عرضه ليلة كاملة تتخلله - وتزيد فى زمن عرضه - مجموعة من الأعمال واللوحات أثناء الاستراحات.

إن عدد الأحداث المسرحية بالنسبة لزمن الحياة المادية يعطى الشعور بالسرعة ونحن نعلم أن الخيال الذى يخلو من الأحداث تقريباً (كترأجيديا لراسين مثلاً) وتكون الأحداث المسرحية ذات طابع سريع خلال العمل وتكون بطيئة إذا كانت الأحداث تدور من خلال الاستراحات.

اللغوي وغير اللغوي

إن إيقاع التمثيل يتوقف على عنصر من الأعمال وهى الصلة بين الحديث والرموز غير اللغوية: إن صلة التزامن وثراء التبادل بين المجالين تعطى للتمثيل نوعاً من التوتر. وعلى العكس من ذلك فإن ثراء اللغة ووضوح الصورة يؤدي إلى نوع من البطء فى الإيقاع. ويقوم نوع من الجدل:

إن ثراء الرموز المرئية والمسموعة يجعل المتفرج لا يشعر بمرور الوقت ولكن السمع والبصر. فيما عدا تجاوز حد من الايمائية، فإنها تزخر بالاشارات.

المتصل وغير المتصل

ولا يكون المخرج مسئولاً بالكامل عن تجهئة النص. وليس هو بالذات الذى يحدد ما إذا كان النص يحتوى على مسرحية ذات فصول أو لوحات ولكن كل ما يتعلق بعناصر الوقت مكفول له تماماً. (١)

(١) حول هذه المسألة ، مراجعة كتابنا : أقرأ المسرح ص ٢٠٦ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٨ - ٢٣

ونعلم أن فن المسرحية الكلاسيكية يخلو من النهاية الحقيقية بين المتتاليات، إن ذلك الفن يتسم بالاستمرارية.

إننا إذا أضفنا طابعا تاريخيا على مسرحية كلاسيكية، فإن ذلك يتطلب وجود استراحات، بمعنى أن نوقف فى لحظة معينة كل رموز المسرحية، وسيكون ذلك بمثابة الفجوة الزمنية التى تتيح وجود التطور التاريخي .

وذلك ما فعله بلاتشون فى إخراجه "ترتوف" للمرة الثانية: بإدخال تغييرات على الفضاء المسرحي، وعلى سلوك الأفراد، وذلك يعطينا الإحساس بالانقطاع المستمر بين الفصول. إن التفعيلة القوية فى فصول بريتانكوس " التى أخرجها جيلداسى بورديه كانت تحول التراجيديا إلى لوحة رائعة.

وعلى العكس من ذلك فيمكننا أن نجعل من التاريخ مجرد رمز وذلك ما فعله محمد ألسوى عند إخراجه لإحدى المسرحيات: " دائرة الطباشير القوقازي " حيث كانت لوحات بريخت تتسم بالتحذلق فى محتوى النص. ويمكننا مثلاً أن تحول " ماكبث " إلى تراجيديا وجودية وذلك بإلغاء الانقطاعات الوقتية، وأن تظهر لازمنية الممثل الشرير.

وبطريقة جدلية غريبة، فإن بلاتشون -وهو يحشو الاستراحات بمزيد من الأحداث المسرحية، يبدو وكأنه يعمق التقطع بين المتتاليات- يعطى النص مزيداً من الاستمرارية: وكأن الأحداث التى تقع على المسرح أثناء الاستراحة، تبدو ظاهرياً بدون اتصال مباشر مع تسلسل الأسطورة وكأنها تشكل نسيجاً ضاماً، يسد الثغرات، ويحول دون تغفل الزمن التاريخي .

للتجانس والتخالف

يمكن أن يكون عمل المخرج هو إيجاد تجانس بين الرموز الزمنية للوهم مع الرموز المسرحية . بالاختصار لا يقتصر عمله على تقريب المدة الخيالية من المدة المقدمة، بل عليه أن يعطينا الشعور بأن المدين هما من نفس الطبيعة؛ وإن الزمن المقدم زمن المسرحية

لا يختلف بشكل أساسي عن الزمن الحقيقي للحدث. إنه عمل الفن المسرحي الكلاسيكي، والعمل الكلاسيكي - من خلال نصوص القرن السابع عشر - هو امتصاص الفروق بجعل لازمنية المسرح حقيقة واقعة، ويظهر التاريخ وكأنه ليس موجوداً. ويحدث ذلك عادة في المسرح، ولكن مكانه الداخلي ليس واضحاً، ويكون التاريخ خارج المسرح وأيضاً خارج الأسطورة، إن كل إدخال لعلم النفس في الإخراج - وكل عمل يتسم بالطبيعية والواقعية في الإخراج - تكون نتيجته غير المباشرة هي تجانس الأزمنة (١).

وعلى العكس من ذلك فإن في استطاعة المخرج أن يظهر لنا ما هو متنافر وهو يحطم التسلسل الأسطوري. وفي كل مرة يركز فيها على ما هو مسرحي (٢)، وأنه يجعل المتفرج ينتبه إلى وجوده الملموس في المسرح بمعنى وقته كمتفرج، ويتضح عمق الزمن الوهمي. إنها طريقة الراوي نفسه الذي يعطينا الشعور بزمن الحكاية إذ هو يقطع السرد للتوجه للجمهور (٣).

وإذا أراد المخرج أن يجعلنا نشعر بالزمن الوهمي، فهو يعمل من خلال التمثيل غير المتصل: استراحات، إسدال الستار، الصمت أو الموسيقى، كل تلك العلامات التي ترمز إلى التوقف الموقوت في الفترة الزمنية، إن عدم اتصال تلك الفترة التي تعتبر مجازاً عدم استمرار الوهم. وعندما يتناقض النص مع ذلك التقطع، فإن هناك احتمال أن تتوقف تلك الرموز لفترة بسيطة: فلم تعد الفترة الزمنية متصلة، ولذلك يتسنى للزمن الوهمي أن يتسلسل من تلك الثغرة.

(١) ولا يسعنا أن نعطي رأياً للتقييم. فهناك أشكال مسرحية حيث يكون التاريخ والعرض

الزمني غير متواجدين. فالتصوص عند بكيث تطالب بالتجانس الزمني.

(٢) قراءة المقالات المكتوبة عن الاستيلاء على الباستيل سنة ١٧٨٩ عند منوكين.

(٣) قراءة ما سبق ص ١٨٧.

وعلى النقيض فإن العودة إلى " الحقيقة " بالنسبة للوقت المادى للمتفرج الذى يتولد لديه الاحساس المادى بالزمن الآخر، وهو زمن الوهم، أما فى الاستراحة حيث تكون جميع رموز التمثيل متوقفة. ويكون للأسطورة مدلول آخر، وفى مسرحيات فينائر تكون التقطعات الوقتية للمتاليات العديدة قد أجبرت المتفرج على أن يتسامل ماذا حدث للشخصيات فى العالم.

إن القطع -طبقاً للطريقة البرختية- يتيح لنا بالتالى أن نفهم التطور؛ فبين متتاليتين يتخللهما فراغ، فإن الفرق يكون واضحاً، ويظهر التعارض بين الزمنين .

وعلى العكس من ذلك فإن الانسياب المتواصل للمسرحية يجعل وقت المتفرج متجانساً مع وقت الخيال، ولا يوجد هناك تطور، لأنه لم يقع أى شئ فى العالم مثلاً لم يقع أى شئ بالنسبة للمتفرج الذى يجلس على المقعد .

ونرى إذن كيف يكون القطع وما هو متنافر والزمن التاريخى على اتصال.

زمن الخيال

إن الخيال المسرحى كما يظهر على المسرح يكون متضمناً مظهرين للزمن: زمن التاريخ وهو زمن الأسطورة، وزمن التطور الذى يسير فى اتجاه واحد مطرد وهو زمن الأسطورة (١).

ولا ينبغي أن نظن أن ذلك التعارض يكون بالنسبة للنص فقط وأنه من وحى الخيال المكتوب. ويمكن للعرض المسرحى أن يحول الخيال التاريخى إلى الاحتفال أو أن ينقش السرد الوهمى فى تتابع أحداث التاريخ. ومنذ ذلك الحين سنعطى مثلاً (٢) أو مثالين (٣):

(١) لن نتمكن إلا من الإشارة السريعة حيث أن الإفاضة عمل متكامل .

(٢) ينبغي التفكير فى المسرح الآتى فى القرن الخامس بعين الحقيقة المجردة .

الأسطورة التاريخية للأمير كونستان وقد حولها جروتفسكى إلى احتفال للتضحية (١). وعلى النقيض، فإن بريخت وهو كاتب ومخرج يضيف مسحة تاريخية على أسطورة أنتيجون.

وينبغي ألا نعتقد أيضاً أن ذلك التناقض جذرى وفاصل. إن كل تمثيل للخيال يتطلب فترة زمنية للأسطورة المكررة، فى إطار أنها مثبتة من أجل التكرار المسرحى. إن المسرحية تتطلب فترة زمنية تاريخية فى إطار:

أ) أنها تحفر تاريخاً يرجع إلى أزمنة بعيدة. ونعرف أن كل أسطورة تبحث فى علم (٢) الأسباب، فالأسطورة هى فكرة منذ البداية، وعلى ذلك فإن الاحتفال هو عودة إلى (٣) الخلف، وهو طريقة للحياة بمعنى أن نحيا مرة أخرى ما كان فى البداية فنجد الخيال الأسطوري موجوداً فى تاريخ المتفرج، فهو يشكل وقته الخاص، ليس فقط لأنه يشغله وأنه يكون جزءاً من فترته الزمنية ولكنه يعطى شكلاً لصلته بالعالم؛ إن الإخراج الاحتفالى للأساطير فى المجتمعات الإفريقية (الرقص بالأزياء التنكرية أو الجنازات) يغير الصلة الزمنية للرجال فى العالم: فتجعلنا ننتقل من وقت إلى آخر. إن ذلك الإخراج يجعلنا نشهد زمن البذر.

أما فى مجتمعاتنا، فإن الأسطورة ليست لها نفس الوظائف، فإن تمثيل الأسطورة يفتح -بالنسبة للمتفرج- طريق اتصال خاص بالفترة الزمنية أو حتى التاريخية. إن أسطورة أنتيجون تجعل المتفرج يرجع بالذاكرة إلى سلطته فى الماضى.

(١) النص الذى استخدمه جروتفسكى هو الأمير كونستان لكالدبيرون .

(٢) بعكس الاستعمال الشائع للكلمة، فلنذكر أن الأسطورة ليست نبذة بل مقال .

(٣) قراءة ليفى شتراوس : الانثروبولوجيا التفصيلية الجزء الأول والثانى .

وليس من الغريب أنه -أثناء عرض المسرحية- نادراً ما نجد أنفسنا فى وجود زمن أسطورى أو فترة من التاريخ قد لا يكون هناك أية صلة بينهما، ويكون العرض المسرحى دائماً السبب فى وجود الجدول بين كل منها والآخر. ولا يكون فى المسرح أية وجود للتاريخ أو الأسطورة.

الزمنية الأسطورية

علينا أن نتذكر أن الوقت لا يُعبر عنه بوسائل الزمن فى المسرح. نحن نعتبر أنه- فى مسرحنا الغربى -الزمن ، وكأنه زمن الميثولوجيا. ونعتبر الأزياء والحركات والأسلوب وبناء المسرحية بمناسبة الاحتفالات وكأنها إحدى الشعائر. وهنا يبدو زمن الخيال هو زمن الأسطورة بكل الملامح الخاصة به.

إن زمن الأسطورة هو زمن مختلف تشير الرموز إلى أنها بلا علاقة بما يشغل يومية المتفرج، أو الحياة اليومية الخيالية للشخصية، وإذا قدمنا على المسرح الزمن الآخر؛ فإننا نشير عن طريق التكلف أو الموسيقى أو الإضاءة إلى تغيير جذرى وظهور الاحتفالات الدينية . ذلك العمل الذى يوجد فى النص عند " جنيه " ويمكننا إيجاد ذلك أيضاً من خلال مسرحياته (١).

ولا يمكننا أن نتصور أن زمن الأسطورة هو زمن سكوى، بل هو مرور، يرينا كيف نستطيع الانتقال من رقم ١ إلى رقم ٢

إن زمن الأسطورة هو زمن منظم، فهو يفترض تتابعا ثابتا للعناصر أو الأحداث، نظام تفرضه الأسطورة سواء كان علينا استعادة الأحداث الموجودة بالنص الأسطورى

(١) " البلكون " من إخراج سترهله ، البارثان لروجية بلان .

طبقاً لتطور اللغة أو إن كان علينا دعوة تلك العناصر إلى التجمع، إن تكرار الأسطورة يفترض نظاماً صارماً ولكنه لا يرتبط بالسبب. ويتجدد الزمن باستمرار في تتابع متفق عليه (١).

إن الفرق بين المسرح والاحتفال -في المجتمعات التي يقيم فيها بعض الشعائر من المسرح الذي يقدم بعض الملهاة -ليس فقط الصورة الداخلية للزمن الأسطوري زمن (٢) الوهم بل تعلقه بزمن الحياة؛ في الفصول والأعياد، والأنشطة الاقتصادية وأحداث الحياة الاجتماعية (الحياة والموت وخلافه) .

إن زمن الأسطورة هو زمن دائري. إن الأشياء تتغير في نطاق ولكن دائماً في نفس الاتجاه، وحيث يكون من الضروري التجديد، وأن نضفي على الأشياء مساحة من الشباب، إن زمن الأسطورة هو حركة متجددة، دائرية مثل الفصول ولكن هناك احتمالان:

أ) أن يكون زمن الأسطورة زمناً كرنفالياً، انقطاع في الزمن الذي نحياء حيث تتبدل الأسباب لفترة صغيرة حتى يتجدد شباب العالم، هو نوع من التلقين الساخر الذي سرعان ما يتجدد. ولا يسعنا أن نحصى جميع الأشكال المسرحية، خاصة في أيامنا تلك حيث يتواجد . زمن الكرنفال، زمن " العالم الذي يتقهقر " مملكة الكرنفال.

ب) أن يكون الزمن هو عصر الاحتفال الجاد، الانتقال إلى حالة أخرى من خلال تغيير عابر، ويكون في العادة تقهقراً تراجمياً، وربما من خلال ذلك المظهر المزدوج لثورة الزمن الأسطوري. يمكننا أن نضع أيدينا على التعارض بين الخيال الهزلي والتراجيدي ويمكن للعرض المسرحي أن يغير معنى الزمن الأسطوري، بأن

(١) لا تغيب السببية عن الأسطورة ، وتكون غير مفهومة في التكرار .

(٢) اقرأ علمته المسرح البالييني ، في العروض الخاصة بالسياح .

يجعل العنصر الكرنفالى (١) يتفلغل فى الزمن التراجيدى أو على العكس كما هو الحال فى عروض " موليار "، رفض الزمن الكرنفالى وإبداله بالتقهقر التراجيدى (٢).

إغلاق الأسطورة

إن عالم الأسطورة يبدو وكأنه نظام مغلق كما هو، يمكن نقله، وهو قابل للنسخ، ومن الممكن إقامة علاقات متنوعة مع عالم المتفرج . ومن هنا يأتى دور النبوءات والتكهنات ووسطاء الوحي والأحلام، إن معاودة تكرار الزمن الأسطورى يجعل من اليسير إقامة العلاقة بينه وبين الزمن الذى يحياه متفرج العرض المسرحى (٣).

زمن التاريخ

إن التحدث عن الزمن التاريخى هو شئ مبهم، إن ذلك المثال من الفترة الزمنية يفترض وجود أسطورة لها بداية ونهاية، تسير فى اتجاه واحد، وقد وجدت لها مكانا ذات مرة، وأن التكرار المسرحى يرينا حدثاً فى الماضى ولكنه لا يعمل على تجديده .

إن البعد الزمنى يُنقش مثل زمن الساعة الذى يسير فى اتجاه واحد. ونحن نفهم -إذن أياً كانت- طريقة كتابة النص وتثيل الخيال الذى يركز على زمن التاريخ ويكون على اتصال بلحظات الحياة الاجتماعية حيث نلاحظ وجود التطور التاريخى.

ويعتبر هذا الوقت ذا صلة ماثلة أو مغايرة لوقت المتفرج . إن زمن الخيال يبدو إذن ذا صلة منطقية مع وقت العرض المسرحى: صلة اختلاف جذرية : ماضى لا تذكره مع

(١) أقرأ الأوتون (كورناى - ميسكيل) وسنلقاه بعد ذلك .

(٢) أقرأ فيما يلى ص ٢٥٧ .

(٣) وكذلك فى مسرحية الملك لير (شكسبير - سترهلمر) فنيوة مارلان ، التى تفوه بها المجنون، تبدو حلقة اتصال بين زمن الأسطورة وزمن العرض .

فناذج للحاضر للمتفرج المتمرس؛ وربما يكون العكس، فقد يكون ماضياً يُجسّد مقدماً ويشرح الحاضر أو يكون شبيهاً له. إن الزمن التاريخي إذا تم تقديمه يفترض قوانين للعالم كما هو الحال بالنسبة لقوانين التاريخ الماضي يفترض أن تكون مماثلة لها أو لقوانين التاريخ الحاضر. إن المسرح التاريخي - بمعنى أن العرض المسرحي - الذي يدخل الزمن التاريخي - يفترض أن نفس السبب هو الذي ينظم عناصر الخيال الماضي وعناصر التجربة الحالية للمتفرج المتمرس، وفي مسرحيات شكسبير القديمة، يفترض في الزمن التاريخي نفس الصلات المسببة في الامبراطورية الرومانية والملكية الانجليزية في نهاية القرن السادس عشر مثل التاريخ الذي قدمه بريخت والذي يفترض أن المادية التاريخية وصراع الطبقات يشكلان نظاماً يجعلنا نفكر في الماضي كما نفكر في الحاضر (١).

الصدفة والفوضى

يبدو الزمن التاريخي كأنه ينظم التطور المنظم، ويمكن اعتباره أيضاً كتطور للصدفة بمعنى أنه يتجه نحو القصور الحارري على الوجه الأكمل. إنه الوضع بالنسبة لعدة نصوص معاصرة مثل نصوص بيكت في: نهاية اللعبة، مثلاً، فإن جميع رموز النصوص تتجه إلى موقف فوضوي شامل. وفي هذه الحالة، فإنه على العرض المسرحي (٢) أن يعمل لتسليط الضوء على تزايد تلك الفوضى. وتكون النتيجة هي إمكانية تغيير التسلسل التاريخي المفارقة. إن أول مثال تاريخي لذلك التدافع التاريخي هو نص "المجهولة" من تأليف آراس، وهو نظام استبدال الفوضى

(١) إن عمل الزمان يجد مكانه في كتابة النص وكتابة ما هو مقدم، أياً كانت احتمالات الاختلاف.

(٢) تلك هي الحالة بالنسبة لأنجح مسرحيات يونسكو من المغنية الصلعا. إلى موت الملك وهي تعرض التفكير المستمر للعالم.

النفسية بالتسلسل (١) التاريخى. ولكن أصبح التاريخ نوعاً من الفوضى. إنه نفس النظام الذى يستعمله " بنتليه " عندما يخرج " لاموات " لتشيكوف. وهكذا يصبح مستقبل الخيال بالنسبة للمتفرج ماضياً موجوداً هنا دائماً.

افتتاحية الأسطورة

منذ اللحظة التى يكون فيها الزمن متخذاً اتجاهها واحداً ، فإن الأسطورة تعد فى مرحلة البداية: إن زمن الساعة لا يتوقف أبداً كانت الحركة المشار إليها ، ذلك التطور البناء ويبدو زمن الأسطورة كشئ تعسفى: فهناك بداية شئ ونهاية شئ آخر وعلى العرض (٢) المسرحى أن يأخذ ذلك فى الاعتبار. ويمكن أن يبدأ العرض بطريقة جافة، وعندئذ يعتبر الحدث التاريخى بداية مطلقة، أو أن يكون الأمر كما هو الحال فى كثير من العروض المعاصرة، فهى تفتتح على عالم من الخيال يكون موجوداً: فيكون المشهد موجوداً، والممثلون متواجدين ، وكأن البداية لا تكون إلا استمرار الخيال السابق. وفى هذه الحالة (٣) يكون التاريخ تتابعا للتطور المستمر وكذلك فإن نهاية الأسطورة يمكن أن نعتبرها خاتمة للتطور، وفى هذه الحالة فإن عرض الزمن التاريخى يشير بالضرورة إلى أن الارتقاء بالحدث يعتبر مقدمة لبداية حكم ملكى وثورة قد تنجح وتكون فاتحة لانتصارات، إن موت طاغية يطرح السؤال عمّن يخلفه، وتكون نهاية أى عصر هى بداية شروق عصر جديد. وإذا كانت المسرحية لا تقدم خاتمة فينبغى أن يقوم المتفرج

(١) آرمان بالاكرو ١٩٣٠ ، وتدور المسرحية فى الزمن الماضى بين طلقة رصاص المسلسل التى تقتل البطل وبين فقدانه الوعى .

(٢) قراءة تحليلنا حول تلك النقطة فى " قراءة المسرح " ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٣) وهكذا عندما يقطع سترهلهر المشهد الأول فى مسرحية " الملك لير " .

بوضع تلك النهاية "ينبغي ذلك، ينبغي ذلك" يصبح بريخت مردداً ذلك، لأنه بالنسبة له فإن اسدال الستار يجعل الزمن يتفرج بالنسبة للمتفرج وصلته بالنسبة للتاريخ وكما أذكر فإن نهاية جودو تفتح للمتفرج منظورا لموته الشخصى. ويظل الوقت يسير فى اتجاه واحد من منظور موته الشخصى، ويظل الوقت منفرجا فهو يشير إلى عدم وجود نهاية ولا ينتهى الاحتفال. وأحيانا يرتكب المخرج خطأ فينهى الأسطورة التاريخية، ويبرز جميع خطوط النهاية. عندئذ لا يكون للتاريخ مكانا .

زمن الأسطورة / زمن التاريخ

التمثيل

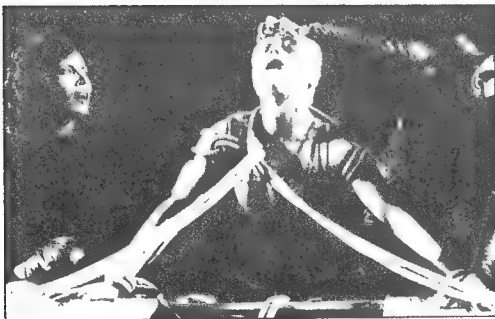
إن ابتكار المخرج يمكنه أن يقيم العلاقات بين الأسطورة والتاريخ. يرجع الفضل لعبقريه جنيه، ولكنه يشكل صعوبة بالنسبة لمخرجيه، ألا وهى إدخال عنصر الزمن فى الأسطورة فى الزمن التاريخى. قد يهشم التاريخ الأسطورة (البلكونية) ويعيد قيد الأسطورة فى التاريخ (البارفان- النيجرا)، ومن هنا يكون التصادم بين بعدى الزمن. إن الحل المؤلف عندما يتم إخراج مسرحية لجنيه؛ هو مسرحة كل شئ بمعنى إلغاء الفترة الزمنية للوهم لصالح زمن العرض المسرحى، وقد حرص روجيه بلان ألا يقع فى ذلك الشئ السهل أثناء إخراج "البارفان".

ويجد كل مخرج علاقات بين زمنى الخيال. فيلاتشون فى "أتالى" يفضل التاريخ المادى وعلى العكس من ذلك فهرمون فى "ثيدرا" كان ينهى الأسطورة وهو يمنع موت آريس سيطرة "تيزيه" لتحقيق أى مستقبل. وعند إخراج "البورجراف" عمل فيتاز- سواء كان على صواب أو كان على خطأ - على استبعاد الزمن التاريخى لصالح الزمن الأسطورى .

وهناك مثال صارخ : كريجيكا فى "لورانزاسيو" كان يستعرض تتابع الفصول فى المسرحية بنفس مستوى الاستمرار بطرق مختلفة: الوجود الدائم لجميع الشخصيات على المسرح (يصير الزمن التاريخى هو الزمن السيكلولوجى) ويهود الطاغية إلى الحياة

ويمكن تحت قدميه قاتل آخر، هو ذاته. كل شيء يؤدي إلى انكار الزمن التاريخي ويؤدي ذلك إلى غموض الموقف : وفي إطار آخر، فإن الشيء المتزامن يمكنه -على العكس- أن يظهر لنا التاريخ في العمل. في عدة مواقف قوية.

وداخل إطار الزمن الوهمي يمكن لشخصين أو لمجموعة من أشخاص ألا يكونوا متواجدين في نفس الوقت، وفي "الملك لير"، يجد الملك نفسه في البداية: وقد وجد مكانه في الزمن الأسطوري والعودة الدائمة للملك. وهذا ما نراه من خلال العمل المادي للرموز، والملابس والأشياء في مسرحية سترهلم. ويستطيع المخرج إبراز الأزمنة المختلفة لمختلف الشخصيات .



شكسبير الملك لير إخراج سترهلم مسرح بيكوكو ، ميكنو - باريس ١٩٧٥ العمي يصيب جلوستر
صورة سيميناغي

بناء الإسناد أو المرجع

تكمن هنا أهمية عمل الزمن المسرحي: يعتبر الخيال بناء الشخصيات والأحداث التي يسند إليها المخرج الفترة الزمنية. ويكون الإسناد بمثابة الهامش والإطار الخاص بالخيال.

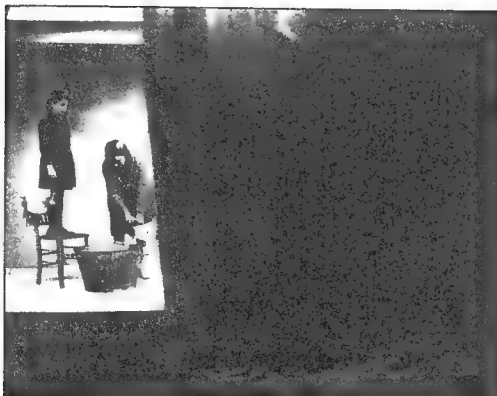
ونفهم من ذلك الدور أن الإسناد هو الذي يحدث تأثيراً للزمن الأسطوري أو الزمن التاريخي في المتفرج ؛ ويمكننا أن نحول "الملك لير" إلى أسطورة خالدة للإفلاس المادي أو إلى رمز تاريخي في زماننا ، ويتوقف ذلك على النموذج وعلى شكل الإسناد المختار.

وفي أغلب الأوقات يمكننا القول بأن الاسناد يكون متواجداً ويفرضه النص وإن كانت الأسطورة تحكى تاريخ يوليوس قيصر. فينبغي أن نأخذ في الاعتبار الإسناد الروماني.

ونجد حوار الشخصيات محفوراً في إطار لغوي وبأخذ الحوار معناه داخل ذلك الإطار ومن خلاله. إن العمل المسرحي هو الذي يصنع ذلك الموقف وعمل المخرج خاصة أن يصنع نصاً كاملاً ويعطى معنى للكلمات. إن ذلك النص وهمي، إنه الإطار الذي يحدد الخيال بداخله.

نحن نعرف أن الخيال يقترح كوناً ممكناً يكون للنص معنى بداخله، ويكون الكون على اتصال بعالم الإسناد الخاص بالمخرج. ويشيد المخرج للكون الوهمي إطاراً مكانياً وزمانياً. إن صناعة ذلك النص ليست بسيطة. فالاختيار يفرض نفسه. ونحن نعرف كيف تتم الاختيارات المكانية.

إن الاختيار الزماني لا يكون فيه إيجاب بالنسبة للإخراج بصفة عامة.



كرينز العمل المنزلي إخراج لاسال باريس ١٩٧٦ الإسناد إلي الحقيقة صورة : كلود بريكاج

أثر الحقيقة

الملاحظة السابقة: هناك فكرة وهمية مستمرة، ألا وهي عمل (صناعة النص الكامل) وذلك يعنى ارتباط الأسطورة بالواقع، والاستدعاء المسرحي لحقيقة اجتماعية وتاريخية وفي الواقع فإن الأشياء تكون أكثر تعقيداً. إن إظهار المسرح بهذه الصورة لا يؤدي بنا إلى الواقع ولكن إلى حوار حول الواقع، ولا يعود بنا إلى التاريخ ولكن إلى فكرة عن التاريخ. إن عرض مسرحية لراسين التي ترجع إلى القرن السابع عشر بفرنسا (بلاشون، جيلداس بورديه، فيتاز) لا يمكن إرجاع تلك المسرحية إلى القرن السابع عشر والملك لويس الرابع عشر، ولكن إلى خطاب عن القرن السابع عشر، إن ذلك يشرح أن الإسناد التاريخي لهؤلاء المخرجين لا يبقى كما هو. فهم يشيدون القرن السابع عشر وهم يصنعون حلقة اتصال بين مجتمع تجربتهم الخاصة والمجتمع الثقافي الذين يتمنون أن يكون قائماً بينهم وبين الجمهور .

إن المسرحية تخبرنا ليس فقط عن كيفية وجود العالم؛ ولكن كيف يكون العالم الذي نراه من خلالها. وعلى المتفرج أن يشهد- ولن يفعل أحد ذلك بدلاً عنه -الصلة بينه وبين الواقع وتجربته الذاتية، وتبنى المسرحية حتى تجنبه تلك المشقة أو أن تحول بينه وبين تلك العلاقة بالعالم؛ تلك هي المسرحية الهزلية. للتسلية أو على النقيض، ذلك الشكل المحدد للمسرح السياسي حيث يكون التقرير التاريخي الموجود منذ البداية يحول دون رجوع المتفرج إلى عالمه الخاص.

اختيار الإسناد أو المرجع

إسناد الرمز

يكثر وجود مراكز الإسناد التي ترجع إليها للتأكد من نص خاص. وبالضرورة يكون أحد المراكز خاصاً بالنص المكتوب : تصعب "قراءة" نص لشكسبير إذا نسينا عالم شكسبير ويصبح ذلك صعباً ولكن ممكناً. والدليل على ذلك التصريحات العديدة للمخرجين، وهم يقسمون أنهم يتعاملون مع موليير أو شكسبير كأن كلا منهما "مؤلف

شاب يدخل مكتبهم، ومن حسن الحظ فإن ذلك ليس حقيقة. وإذا حاولوا نسيان ما (١) استطاعوا معرفته من المفهوم الثقافي لراسين، فإنهم لا يستطيعون أن يعملوا على أن تكون الرؤية الثقافية غير موجودة داخل ثقافتهم أنفسهم. يمكنهم أن يروا لنا أنهم يجهلون من هو راسين أو شكسبير أو هوجو. وتعرف ذلك ثقافتهم، إن الموضة، في (٢) الساعة الحالية هي ما يقبله معاصرونا ويطالبون به.

الإستناد الوهمي

غالباً ما يحدث في بعض الأحيان- وخاصة إذا تعلق الأمر بالوهم -أن يتمكن المخرج من أن يشيد كوناً يرجعنا إلى الكون الوهمي المذكور سابقاً؛ ولناخذ مثلاً على ذلك كتاب فرنسا الكلاسيكين، ليسوا هم فحسب، بل مجده في التراچيديات "الرومانية" لشكسبير التي تفرض الاسناد التاريخي في الفترة التي ذكرناها من قبل. تلك كانت طريقة القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين، مع اهتمام متفاوت بالديكور والملابس، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الإسناد مرشح ومصفى عن طريق المعرفة والثقافة من جانب المتخصص والجمهور، وتكون النتائج عكسية، إذ من الواضح أن القاعدة التاريخية - الاجتماعية لا يمكن أن تنتمي للفترة المشار إليها، فاليونان في عصر هوميروس أو روما القيصرية، ويمكن أن يكون هناك نوع من العلاقة الثلاثية بين زمن النص المكتوب الذي يتحدث عنه النص، وزمن الجمهور- المتلقى، تلك العلاقات الصعبة من الناحية الجدلية وبصمت التاريخ؛ ويدخل في إطار الأزلية: العودة اللانهائية للطبيعة البشرية.

(١) ذلك هو الحال بالنسبة للإخراج عند راسين ، بلاتشون ، فيتاز - بورديه .
(٢) إلى الحد الذي يجعل رانيل محيشي يجد أنه من الأفضل استخدام ترجمة قديمة لهاملت باللغة الفرنسية في القرن السادس عشر. محاولة جادة أرى أنها في نظري غير مستعملة بالقدر الكافي .

الإسناد إلى الحاضر

٢٦٣) إن الرجوع إلى عالم المتخصص والمتلقى شيء لا يمكن الرجوع عنه. وإنه لا يمكن لبعض الناس ألا يشيدوا بذلك الإسناد : إنهم جميعاً يفكرون وينظرون فيما يعرفونه عن العالم والماضي. وينسفي الإشارة إلى أنه من الخطورة أن نرجع النص إلى إسناد في الحاضر .



كورنابي ، لوثون ، لأخراج ميكيل بريس ١٩٧٥ للسيدات ذوات النفوذ يرتدين شكل
صوره نيكولا تريت

فإن "تحديث" نصوص الماضي أو النصوص في الماضي بمعنى أن نعطي للمعرض المسرحي نوعاً من "المجلة" الهزلية أو كأنها دعابة طالب ثانوي، فيما عدا بعض (١) الاستثناءات . وفي أغلب الأحيان، فإن الإنسان إلى الحاضر يكون قوياً إذا لم يفرضه المخرج ويتم ذلك سراً، ويظل ذلك الإنسان من صميم عمل المتفرج، إذا كان يرى في الخيال الماضي مجازاً لوضعه الحاضر.

المزيد من نظام المراجع

يحدث أحياناً أن تؤدي الصعوبات في بناء الخيال بالمخرج إلى أن يكثر من اللجوء إلى المراجع، أو أن يعطي للخيال هامشاً أكبر، وقد يكون ذلك الهامش موجوداً في النص كما هو الحال في «دائرة الطبشير القوقازية». وأحياناً يكون ذلك الهامش خلقاً تعسفياً إلى حد ما من جانب المخرج الذي يريد أن يعطينا مقارنة تاريخية، مثلاً على ذلك «انطونيو» وكليوباترا لشكسبير التي أخرجها بلاتشون وكأنها أخذ لمناظر فيلم «لشمال» هوليدوي الذي يرجع إلى الثلاثينيات. وأحياناً لا يؤدي الإنسان التاريخي المعاصر دوره كهامش ولكن كحشو، ويكون متواجداً داخل السرد التاريخي، كذلك الأمر في «هاملت» التي أخرجها. مجيوش، أو كما هو الحال في «ماكيت» التي أخرجها محمد الوسوي حيث كانت الإشارة إلى هتلر واضحة. ونرى بوضوح ضرورة المراجع الإضافية، التي تريد إضفاء الصبغة السياسية على التاريخ، وهو أن يجعل

(١) لقد أعطينا من قبل مثلاً "لأوتون لكورناي"، التي أخرجها بيارميكيل، وليسمح لنا أن نذكر أن "مسرحية أوتون في سنة ١٩٧٥ أصبحت كوميديا سياسية حيث يضحك المتفرجون طويلاً عندما يستمعون إلى الكلمات الطنانة التي تتقارب في معناها مع ماتاطلنا به في بعض الأحيان وسائل الاعلام، وأن عملية التحديث التاريخية كانت تجعلنا نتفاعل مع المشاكل السياسية في عصر كورناي .

معاصرنا يفهمون أن البطن التي خرج منها ذلك الوحش النجس مازالت قادرة على الانجاب. ويكون ذلك المجهود محفوفاً بالخطر عندما يتعارض بطريقة عكسية تماماً مع مراد المخرج.

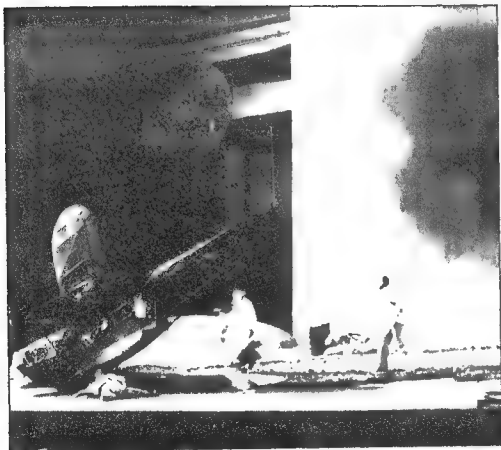
المرجع المتعدد

وعلى العكس من الأوهام العنيدة، فإن المرجع لا يكون واحداً. وفي إمكاننا أن نزن أن مخرجى القرن التاسع عشر يظنون أن المرجع إلى العصور القديمة التي كانوا يعدونها "لسمينا" أو "قيدرا" كانت الشئ الوحيد الذى يمكن تصويره، لقد نسوا أن الوسائل المسرحية وصور العصور القديمة لاتتوافق مع العصور التاريخية القديمة، ولكن مع العصور القديمة التاريخية التي كانت فى أذهان مواطنيهم، وأنه من هذا المنطلق كانت مسرحيتهم ترجع إلى عصر مواطنيهم وإلى العصور القديمة الأخرى. إن كل عمل الإخراج يرتكز على عملية التنسيق بين مختلف أنظمة المراجع مع تميز بعضها على الآخر.

إن العمل بالمراجع المتعددة لا يخلو من الصعوبات، إنه من الخطورة تكديس المراجع، إذ يمكن أن تصعب قراءتها، وأن ينتاب القلق المتفرج بالمزيد من الرموز التي تنتسب إلى أنظمة مراجع مختلفة. إن متفرج انطوان وكليوباترا (بلاتشون) لا يدري إذا كان ما يشاهده هو التراچيدية التاريخية أو مناظر فيلم من هوليود؛ ولم يكن للشخصيات كما هي العادة شخصيتان (شخصية الممثل وشخصية الكائن الوهمي) بل كانت لهم ثلاث: فانطوان كان انطوان، وممثل من هوليود وروچيه بلاتشون، كان المشهد العظيم لموت ايروس، وكان يجيد تمثيل ذلك الدور. كان المرجع التاريخي غير واضح. وكان من الصعب على المتفرج أن يصل بين زمن أغست، وزمن شكسبير وزماننا نحن؛ وإذا أضفنا علاوة على ذلك فترة الثلاثينيات- عندئذ لاتفهم بالتحديد ماذا يتم على الساحة (١). وكان الإخراج يستبعد بالضرورة أحد العناصر؛ وهو هنا شكسبير.

(١) ذلك الخطأ الذى لم يقع فيه بلاتشون عندما أخرج " دنان " أو " ترتوف " أو " برتيس " .

وفى كل الأحوال، فإن تراكم عدد كبير من المراجع التاريخية يؤدي إلى أبدية التسميات، ذلك التخليد المقدس. إن ما نقرأه إذن هو المزيد من المراجع، والمزيد من العواطف .



شكبير ، انطونيو وكليوباترا إخراج بلانشون باريس ١٩٧٩ صورة نيقولا تريث

وفى المقابل، يظهر نوع آخر من المراجع، وهو عبارة عن صخر رضراض، كرمز للبلاغة وهو كناية أو مجاز يرجعان إلى عصر آخر، وإلى ثقافة أخرى.

إن نص شكسبير مثلاً هو الأغنى بالعناصر المرجعية التى ترجع إلى عهد اليزابث بالرغم من المظاهر مثلما نرى فى "بريتانكوس التى تحدثنا عن فرنسا فى القرن السابع عشر أكثر مما تحدثنا عن روما فى عصر القيصرية .

وسائل المرجع

إن من أكثر الأشياء أهمية هو اختيار العناصر التى تتيح للمتفرج أن يشيد هذا المرجع وأن يعرف أين هو .

توصف الطريقة الأولى بأنها مجازية. وهى تعمل على أن تشيد حول الخيال إطاراً يتناسب مع الصور الخاصة بالمستوى الثقافى للمتفرج ومنها: الثراء - العدد، العناصر التاريخية غير المنتظرة: الأشياء - الأثاث - الأزياء. نشاطات الماضى: إن دانلدن لبلاتشون تلك المسرحية كان لها إطار من الحقول والقرية فى القرن السابع عشر وقد نجحوا فى تقديم ذلك على خشبة المسرح. وعلى العكس فإننا نجد عند بلاتشون أن كل ما هو اجتماعى منفصل تماماً عن كل ما ينتمى إلى الطبيعة. وتشكل المراجع التاريخية مجموعة مجازية من الأشياء الثقافية تلعب دوراً بارزاً. (١)

وهناك نظام آخر من المراجع المجازية تنتسب رموزها إلى الماضى: إن ما يراه المتفرج هو الرموز المجازية لهذا الماضى. وطبقاً للطريقة التقليدية فإن المسرحية التى تعرض عن طريق الديكور الأزياء ترينا الماضى وكأنه شئ متعذر تغييره مثل ندرة الأزياء؛ ورموز الماضى عند بلاتشون. وهناك طريقة أخرى أكثر براعة وأكثر صعوبة، إنها المرجع المجازى برموزه التى ترجع إلى الماضى والتاريخ. إن فيتاز الذى يلجأ إلى المجاز - قد أصبح

(١) انظر كتاب ، « الأشياء » ص ١٤

أستاذاً في تلك الرموز المعقدة التي تعتبر الماضي الكامل كأنه دمار- هو الذي يعتبر أعمال الماضي كأنها "هندسة معمارية محطمة". إن الديكور اليومي لموليير كان يعتبر (١) الروعة الكلاسيكية -مجازاً- كأنها متصدعة، مندثرة، إن ما نراه إذن هو الدمار الكامل ووجوده دائم في عالمنا، إن الوجود الدائم للرمز الماضي يكون بمثابة حلقة اتصال ووسيط بين العناصر المتتالية للمسرحية، فهناك تناقض غريب، فرموز الماضي تحدثنا عن تسلسل المسرح.

فكرة الرمز :

نصل هنا إلى مظهر من مظاهر عمل المخرج، وسوف نحير تحليلاً لغوياً محدداً لمرض مسرحي أو أكثر، أما بالنسبة للمتفرج فسوف نرى كيف تبرز المسرحية الرموز في حجم تطورها اللغوي. إن ما يفعله المخرج هو أن يبرز للمتفرج ملاحظة لا زواج والتكرار (٢). يشيد المخرج مجموعات: أ- ب- ج لرموز من نفس مادة التعبير (أشياء - حركات أو أزياء) وينظم ظهورها في المسرحية، ويتيح للمتفرج أن يفهم، إذ هو ينظر إلى الماضي معنى الرمز السابق.

وفي تتابع العلامات في العرض المسرحي، يستطيع المتفرج أن يلاحظ ظهور الرمز من المجموعة أ كما يرى تتابع العلامات س و س١ و س٢

يستطيع المخرج أن يعمل في :

(أ) التتابع البسيط للرموز المتطابقة ، ولكن في أوقات مختلفة وقد تحدث نوعاً من

(١) انطوان فيتاز: « النظرى والعملى فى المسرح » ديالكيتيل رقم ١٤ صيف ١٩٧٦. ص ٩

(٢) انظر تحت ، ص ٣٣

الكرب أو الضحك أو الكرب والضحك معاً (١)

ب) وفي تكرار الإشارات المتغيرة (أ، أ مكرر) وهي موجودة لإبلاغنا ليس فقط عن التكرار ولكن عن التغيير .

وعلينا أن نلاحظ أن التكرار البسيط لا يحدث فقط نوعاً من الإطناب بل أيضاً نوعاً من الازدواج المجازي . إن مجرد ظهور الرمز ثانية في نص مختلف -إذ إن الوقت قد مضى - يحدث نوعاً من تكثيف الرمز .

وفي حالة وجود رموز من مادة التعبير تكون مختلفة ، فإن المخرج يضع صلة زمنية للفكرة أو التيمة التي تظهر في صور مختلفة ، ويتضح ذلك في عدد "البورجراف"

(هوجو - فيتاز) ويكون المتفرج مدعواً لفهم المضمون المشترك للرموز المختلفة . ويكون كل رمز جديد بمثابة إرساء للمعنى .

المشاهد المتتالية

نصل هنا إلى أصعب مسألة بالنسبة للمخرج وهي لفظ المشاهد المتتالية وهو الذي يحدد وحدات حذرة بداخل المادة الزمنية . المشاهد المتتالية من أنماط مختلفة . المشاهد المتتالية الكبرى والوسطى والصغرى جداً . أما الأخيرة فيصعب تعريفها ويمكن أن توجد في شكل صورة أو تركيب تعبيرى داخل الجملة الفعلية .

(١) نستطيع في هذا العدد تحليل اللجوء إلى المشاهد المتتالية التي يعتمد عليها كانتوية وخاصة في وإيلو بول : إعادة العناصر المطابقة ، تلك العناصر التي تبعث البهجة والخوف في آن واحد .

بعض الملاحظات السابقة

ينبغي ألا يختلط علينا الأمر في مسألة الألفاظ الموجودة في النص والألفاظ الموجودة في نص آخر . قد يكون هناك تطابق ولكن في معظم الوقت لا يكون تطابقاً كاملاً وهناك مسألتان :

(١) تعريف المشاهد المتتالية ومن أى مستوى تكون

(٢) الصعوبة الخاصة بكل بناء أو تركيب ، وذلك أنها تتكون من رموز تختلف في زمانها : ويمكننا أن نحزئ زمنياً توظيف المساحة أو الصلات بين الشخصيات ولكننا نجد نفس الوحدات ، ومن هنا نجد نماذج تركيب مختلفة . ومن الواضح أن المشاهد المتتالية المكانية طويلة نسبياً ، بمعنى أن هناك متتالية طويلة (١)

المشاهد المتتالية الطويلة

نحن نسمى مشاهد متتالية طويلة كل مشاهد متتالية مسرحية حتى لو كانت قصيرة (إن المدة لا تغير من الأمر شيئاً) إذ إن قبلها وبعدها تتوقف الرموز كلية في وقت واحد .

(١) المراحل في أعمال موليير - فيتار كانت تنقسم بأن تكون النافذة مطلة على السجاد .

الصمت

إن ذلك الصمت الذى يفصل ما بين المشاهد المتتالية قد يكون موجوداً بعض الشيء . يمكن أن تكون استراحة حقيقية وأن تصنع قطعاً بالنسبة لزمن المتفرج : فالاستراحة التى تقطع -إلى جزئين أو إلى ثلاثة أجزاء- العرض المسرحى . يمكن أن نعلم بوجود مسرح الوهم ، وعلبة صور لا علاقة لها بزمن المتفرج ، وإذا كان العرض ذا طبيعة أخرى فإنه يستطيع أن يقول للمتفرج : احترس من الخيال وظل الوقت للتفكير .

تختلف طبيعة القطع بين المتتاليات الطويلة مع كل درجاتها وبين هذه العودة إلى وقت آخر وهو وقت الاستراحة والتغيير البسيط فى الإضاءة مثلاً ، كالإشارة إلى الصمت وبين هذين الطرفين نجد درجات متوسطة : إذ يجسد الستار القطع ما بين المسرح والصالة الستار العظيم للمسارح التقليدية ، أو نصف الستار الخفيف لمسرحيات (١) بريخت التى تشير فقط إلى صمت التفكير ويترك للمتفرج أن يتوقع ما يتم إعداده فى الخفاء بالنسبة للمسرح (٢)

ويمكن شغل وقت الصمت بالنسبة للمتفرج بطرق مختلفة وذلك بين المشاهد المتتالية الكبيرة

(أ) إنه يرجع إلى زمنه " الاجتماعى " " كمواطن " كرجل خاص ويتحدث مع أناس يعرفهم فى الصالة ، حتى لو دار هذا الحديث عما رآه الآن ، طبقاً لطبيعة المسرحية من الناحية الاجتماعية ، فإن استخدام الزمن الوسيط يكون متمشياً مع المسرح .

(ب) إذا لم يغادر المتفرج مقعده ، يمكنه استخدام هذا الوقت فى التفكير فيما يشاهده ، ومن الطبيعى أن يفعل ذلك ، فهو يستمر فى رؤية المساحة المسرحية

(١) فلتر مثلاً الستار الأزرق الرقيق الأفقى فى العمل فى المنزل (كرواثر لارسال)

(٢) الستار التقليدى المصنوع من القטיפىة الذى يقطع المسرحية كحد المفصلة . إن الستائر الهفافة تعطى الشعور بالمسرح المستمر . ويظل الاستمرار متصلاً بين أعلى مكان فى المسرح وأسفله . ويدرك المتفرجون مايتخذ من إجراءات بشأنهم .

حتى لو لم يكن مدركاً لموضوع المسرحية ، حتى إذا كان الحدث المسرحي متقطعاً ، إن اللون الأسود لا يسمح للمتفرج أن يغادر مكانه ، وتكون عادة المدة قصيرة ، ويظل الجمهور مشدوداً نحو الفراغ المسرحي الممتد أمامه .

ج) ويصفه خاصة ، يمكن أن تكون الاستراحة بالنسبة له مليئة بمشاهدة تغيير الديكور وأدوات المسرح ، وأن تتيج ذلك الجدل الوهمي الناتج حيث نرى أصل ما اتفق على تسميته المسرحي ، خاصة ما يحدث عادة في المسرحية المعاصرة . عندما يكون الممثلون أنفسهم يقومون بدور العمال المكلفين بفك وتركيب آليات المسرح (١)

إن بعض الإخراج المسرحي يؤكد على الاستمرارية الزمنية وتقلؤها بالأحداث التي تجعل المتفرج يرى هذا الجزء من التاريخ الذي يخفيه النص ، فبدلاً من أن يحترم الزمن الذي يعتبر خارج المسرح التاريخي. فيلاتشون مثلاً يحشو الفراغات بما يناسبها من الحقيقة التاريخية المذكورة. وتكون الاستراحة بين المشاهد المتتالية الكبيرة وسيلة للتأريخ (٢)

٢٧٢) الاستراحات : النص والعرض

نرى كيف أن طبيعة الاستراحات ووظيفتها بين المشاهد المتتالية الكبيرة يمكن أن يعطى لمجموع العرض نصاً مختلفاً . مغايراً لمعنى النص ونحن نذكر هنا ما سبق أن ذكرناه عن نص المسرح وألفاظه " ويفترض أن الفعل هو الوحدة النسبية في الزمان والمكان وخاصة تطور المعطيات الموجودة منذ البداية (. .) . أياً كان الفاصل الزمني بين الفصول . فإنه لن يكون هناك فصل في التسلسل المنطقي؛ خاصة أنه لن يدخل في الحسبان ، وعلى العكس فإن فن المسرحية على شكل لوحات

(١) هناك مثالان : الرينيزرو (جورجول - فيتاز) حيث يحرك الممثلون الكراسي فيليبوبول (كانتور) حيث يلمس الممثلون الأشياء على المسرح .
(٢) انظر مثلاً: أعمال الحقول في جورج دندان والمتفرج المتتالية في الاستراحة في « أتالي »

يفترض استراحات زمنية تكون مليئة بالمعاني : يمر الوقت ، والأماكن ، وتتغير الشخصيات ويتضح ذلك فى اللوحة التالية إذ نرى اختلافات كبيرة (١)

إن الاستراحة العميقة لا تفصل بين الاستمرارية الزمنية والمنطقية لمسرحية ذات فصول ، ولكنها تحطم إيقاع اللوحات . ونرى أن سد الفجوة بين الفصول يؤدي بنا إلى تحويل فن المسرح الكلاسيكى إلى فن مسرحى غريب . إن تلك حالة عمل بلاتشون (٢) وعلى العكس فإنه لكى يتسنى إيجاد استمرارية مصطنعة بين اللوحات لنص حديث مثلاً يمكن أن يؤدي إلى إيجاد التطور اللغوى وإلغاء عدم تكامل ما هو مشكوك فيه (٢) وما هو تاريخى ، وكذلك العمل على إقامة التطور اللغوى لتكملة الأحداث فهو العلاقة بين الحدث الوهمى والحدث المسرحى الذى يحدد نوعية اللفظ بالنسبة للمشاهد المتتاليه وهو (٤) عمل المخرج الذى يعاين الفرق بين الألفاظ الكبيرة فى النص وألفاظ العرض، إن هذا العمل وخياراته يعتمد على ما يريد المخرج قوله عن طريق المسرحية ويوضح ذلك بطريقة أخرى لكى يظهر أن ما هو أثيرى فى " العرض الأول " لا يتيح لنا أن نجيب على النقاط والأسئلة التى يتناولها النص : إذ إن المرسل إليه كان فرداً آخر بطباع مختلفة وبذلك تتغير ظروف الإنتاج فى العرض .

(١) اقرأ المسرح صـ ٢٢٩

(٢) بإدخال العناصر التاريخية

(٣) ذلك كان أحد عيوب الاقتراح عند فينافر « الأعمال والأيام » من تاليف قرانسيون وكان يراعى وضع تسلسل زمنى صناعى بين اللوحات ويحاول تويض ذلك عن طريق التغيير الصناعى للأماكن .

(٤) الاتصال من ناحية بالحدث الوهمى المسرحى ومن ناحية أخرى بالنص والمسرحية .

تكرار وإطناب

فى كل مرة يكون الاستمرار بين المشاهد المتتالية الكبيرة غير مرئى (المسافة - الشخصيات) يكون دور العرض هو أن يؤكد على المشاهد المتتالية الكبرى غير المتصلة، كاللوحات مثلاً الوحدة الكافية حتى لا يكون لدى المتفرج التصور بأنه فى مواجهة قصص مختلفة، إن تغيير الأماكن قد تعرضه عمالة فى استخدام الأضواء وأسلوب الديكور والتغيير (١) ومضاعفة أعداد الشخصيات التى تعرضها العلاقات بين الأرباء والحركة وطريقة الحوار كما تقتضى الضرورة حضور الشخصيات الرموز . ومن هنا يأتى دور الإطناب الذى يعيد الوحدة بين المشاهد المتتالية الكبيرة المختلفة . وهناك طريقة خاصة للتوحيد الممكن وهى التكرار بمعنى تكرار ظهور نفس العناصر المرئية والسمعية : عودة الموسيقى ، إعادة ظهور الشخصيات الثانوية ولكنها معبرة ورمزية ، وأحياناً يكون إعادة ظهور أشخاص آخرين (٢) ، ولكن عودة نفس المثلث فى أدوار مختلفة تسمح للمخرج أن يشيد من خلال المشاهد المتتالية الكبرى المختلفة مجموعة من الاشارات الموحدة ويمكننا أن ندرس من خلال العروض الكبرى التى تعمل بغير انتظام (بوب ولسون، بعض العروض لبلاتشون مثل آرثر داموف) كيف يمكن إعادة وحدة نسبية بين اللوحات عن طريق الإطناب والتكرار.

المشاهد المتتالية للتوسطة

وطبقاً للطريقة التقليدية. فالمشاهد المتتالية المتوسطة فى النص المسرحى عبارة عن المسرح بما يعنى، وطبقاً للمبادئ الثابتة للفن المسرحى الكلاسيكى فهى تكون على شكل أشخاص ، يكون ذلك التعريف غاية فى الوضوح فى مساحة النصوص

(١) نقرأ فى هذا الشأن ماجا ، فى تحليل سالومون ماركوس « استراتيجيات الأشخاص فى الدراما » دار النشر كوميلكس ١٩٧٥ .
(٢) بالنسبة للإطناب فى المسرح قراءة ماكنيه السيد كورفان وكل ماكنيه عن التعليم .

الكلاسيكية ثم يصير ذلك التعريف مشكوكاً فيه فى جميع النصوص غير الكلاسيكية. إذ كيف نقسم فى أشكال خارجية ثابتة تلك النخبة من المشاهير التى تتكون منها لوحات شكسبير ذات الأشخاص الكثيرة أو شخصيات الفن المسرحى الرومانسى إن لم تكن نعلم إذا كان ذلك الشخص أو مجموعة الشخصيات تعمل كشاهد أول . أما بالنسبة للعروض الحديثة فهى لا يمكن الاعتماد عليها . وفى مسرحية فيدرا لراسين - فئزاز فالملك تيزيه يحوم حول الشخصيات ولا يعرف ماذا يفعل ، فهل هو يشكل جزءاً من هيئة شخصيات المسرح، وفى آرلكان خادم السيدين (جولدوني - سترهال) كل الشخصيات تكون موجودة على المسرح، وإن لم يحن دورهم فى التمثيل بعد ، هل يتبقى أن ندرجهم فى الحسبان أم لا؛ إن " هاملت " لليوبيموف تعتمد على أن يكون لتلك المسرحية مشاهدوها ومستمعوها . يمكننا ضرب الأمثلة إلى ما لا نهاية فى إطار العروض المسرحية الحديثة . فمنذ اللحظة التى تكون للشخصيات على المسرح قوتين مختلفة ونسبة حضور قد تزيد أو قد تقل ، ماذا يمكننا أن نفعل مبدأ أشكال الممثلين؟ إن المدرسة الرومانية (ماركوس ، دينو) تلجأ إلى التفرقة بين الأشخاص المتحدثين وغيرهم ويعد ذلك تبسيطاً: فما العمل تجاه الشخصيات الصامتة التى لها دور جسماني ، وحركة، نستطيع أن نقول: إنه فى حالات كثيرة تظل مسألة مظهر الشخصيات - كعنصر لتعريف المشاهد المتتالية المتوسطة - لها قيمتها .

مشاهد متتالية متوسطة وإعلام

يعرف ماركوس المسرح بأنه مقطع لفظي درامي استعارة تستند إلى استعارة أخرى وهى التى تجعل من الشخصية صوتاً . إن مظهر الشخصية يشكل " البادئة الدرامية " وتكون هى نفسها مجزأة إلى مقاطع لفظية عموماً بالنسبة لفكرة سوسور الذى يضع الحد بين مقطعي لفظيين فى النقطة التى تبدأ منها الحركة الجديدة الفاتحة للألفاظ (١)

(١) س. ماركوس . سبق الإشارة إليه ص ٧٦ - ٧٧

ويعطى ماركوس التعريف التالى: يبدأ المقطع اللفظى الدرامى فى اللحظة التى تكون كمية المعلومات الناجمة عن المسرح فى ازدياد مستمر . ولنمر على المجاز الصوتى ، ولكن فكرة أن المشاهد المتتالية المتوسطة يمكن تعريفها بأنها تفتح عندما تتزايد كمية المعلومات التى يتلقاها المتفرج، تلك فكرة رائعة . رائعة فى نطاق أنها تتمكن من تعريف المسرح بطريقة دقيقة : وكذلك يمكننا أن نبحث فى النص عن ألفاظ (١) محددة بواسطة إجراءات دقيقة، ويمكننا إذن أن نقول إن المشاهد المتتالية المتوسطة فى العرض تفتح عندما يتلقى المتفرج نياً هاماً؛ ويتضمن ذلك التعريف، نفس التعريف الكلاسيكى للمسرح (عندما يرى المتفرج أحد الشخصيات يأتى أو ينصرف فهو يتلقى معلومة)، وتكون شاملة. وتكون المشاهد المتتالية قصيرة جداً فى حالة أن حامل رسالة يلقي نياً فى جملة واحدة قصيرة، فيمكن تكوين مشاهد متتالية متوسطة. إن الفصل من المسرحية فى المعنى التقليدى للكلمة يمكن أن يحتوى على عدة " مقاطع لفظية درامية" أو مشاهد متتاليات متوسطة) : فى مأدبة ماكبث، عندما ينهض ماكبث ويعلن أنه يرى شبح بانكو، فهو يشكل مجموعة مشاهد؛ وبالنسبة للمتفرج فتلك المعلومة تخلق وضعاً جديداً، إن مسرحية الملك لير التى تظهر لحظة استيقاظ لير تشتمل على مجموعتى مشاهد: قبل يقظة الملك وبعدها. ونرى كيف أن إيقاع ذلك المشهد يتمشى مع إيقاع حركتى صعود وهبوط (أو على العكس) لمجموعات المتفرج التى تشكلها.

وإذا لم نأخذ النص فحسب فى الاعتبار بل العرض أيضاً؛ يستطيع المخرج أن يجمع عدة "مشاهد" أو عدة مجموعات مشاهد، أو على العكس أن يقسم مجموعة المشاهد المتوسطة إلى مجموعات مشاهد أو أكثر، أو بعبارة أخرى يمكنه أن يتلفظ بوضوح أكثر مما نتوقع من النص، ينبغى علينا أن نذكر فكرة أخرى هى العمل المسرحى، فبالى جانب النص المقطع الذى يستند على أساس الشخصيات وحوارهم؛ يستطيع المخرج

(١) انظر ماكتب فيما بعد « المتفرج المتتالية المتناهية فى الصفحة ٢٢

أن يقيم سلسلة من مجموعات المشاهد المسرحية وهي تتوازي مع المشاهد المتتالية الموجودة بالنص أو الموجودة بداخلها.

لنضرب مثلاً على ذلك الجزء الأول من الفصل الثاني من مسرحية دون جوان (موليير- فتيان) إذ تقوم على سلسلة من المشاهد المسرحية يكون موضوعها هو سجانزال الطبيب .

المشاهد المتتالية المتناهية في الصغر :

تفترض مجموعة الألفاظ المسرحية العلاقة الوطيدة والمحددة بين النص والعرض (سواء كان النص الخاص بالمرسل أو الخاص بالمخرج أو أياً كان) إن العمل القاطع للمخرج - ولذلك فقد قلنا عنه من قبل إنه سيد الزمن - هو أن يشيد - (١) بالنسبة للألفاظ الموجودة بالنص - ألفاظاً مسرحية، ولكننا عرفنا من قبل أن النص المسرحي يصعب تحليله إلى مجموعات المشاهد المتناهية في الصغر. وتتكاثر الرموز من العرض المسرحي (٢) وتنتمي إلى قنوات مختلفة، وتكون كل مجموعة منها أنظمة مختلفة من المشاهد المتتالية . وإذا أردنا أن يكون العرض مفهوماً فينبغي أن تكون ألفاظه واضحة حتى إن اختلفت عدة طرق لفظية . إن عمل المشاهد المتتالية الصغيرة يكون قاطعاً لفهم العرض .

مشاهد متتالية صغيرة شفوية :

نعلم (٣) جميعاً أن هناك عدة طرق لتقسيم ديالوج في المسرح سنذكرها هنا (أ) يقطع التحليل التقليدي الديالوج بالنسبة للمحتوى، إن طريقة التقسيم تلك إذا قدمت على المسرح قلها بعض المساويء. إذ تؤدي إلى اللغو.

(ب) تقطع المتتالية المتوسطة طبقاً للتبادل الشفهي وطريقة التبادل : المقاطع الطويلة في المسرحية أو التبادلات السريعة ، ولكن من مساويء تلك الطريقة أنه لا يمكن تطبيقها إلا في حالة التبادلات الشفهية من الطراز الكلاسيكي، فلا يمكن لأي تطابق شفهي أن يبرز تلك الطريقة.

(١) ذلك العمل يقوم به " كاتب الدراما " قارئ النص .

(٢) قراءة مآكيتيه السندرو سرييري .

(٣) مراجعة " أقرأ المسرح " ص ٢٣٥ - ٢٤٥ .



ت كننور فيلويرل باريس ١٩٨٠ شاعريه المخرج : الموت تصوير ف. ماي

ج) يمكننا أن نحلل النص الذى يكون على شكل ديالوج على أساس وظائف الكلام (١) فكل مشاهد متتالية صغيرة ، طبقاً لطريقة التقسيم هذه، تتوافق مع إحدى وظائف الحوار لبعض الشخصيات ووفق الإجابة التى تتلقاها، ومثال على ذلك إحدى الشخصيات ترجو شخصية أخرى وتلك الأخيرة تجيب بالنفى، ويمكن أن تكون وظيفة ذلك الخطاب واضحة، إن العمل الأساسى للمحلل هو أن يكشف عن الوظيفة الرئيسية وأن يجعل منها نواة للمشاهد المتتالية الصغيرة، وتكون تلك المشاهد المتتالية الصغيرة متكررة، وتجيد مكانها فى المشاهد المتتالية المتوسطة عن طريق التكرار (٢) .

المشاهد المتتالية المسرحية المتناهية فى الصغر

يمكن أن تتم برمجة المشاهد المتتالية فى النص، ويمكن للمسرحيات أن تتنبأ بالألفاظ فى المسرحية على شكل المشاهد المتتاليات الصغيرة، ويمكن لتلك الألفاظ أن تتوافق أو تتنافر مع ألفاظ الحوار، فالعناصر المسرحية التى تشكل بناء المشاهد المتتالية تكون عديدة وتعمل على إنهاء العرض وكل ما يعلى من شأن عمل الممثل:

- الحركة التلقائية أو صلة الحركات بعضها ببعض.

- الإيماء وحركة الوجه .

- الأداء الصوتى للكلمة ، وتقوم المشاهد المتتالية المتناهية فى الصغر على انتقال الممثل من الحديث إلى الصراخ أو إلى الغناء .

- شغل المساحة : إن تنقل الممثل فى المساحة ، واستثماره لتلك المساحة أو تلك المساحة مما يشير إلى مشاهد متتالية صغيرة: وهكذا فى دونجوان

(١) مراجعة " أقرأ المسرح " ص ٢٦٨ .

(٢) هكذا إعادة المصطلحات الشهيرة عند موليير أمثال التمازل " وترتوف " .

(موليير - بلاتشون) إن وجود سجانارال وسط الجمهور فى الفصل الثالث فى اللحظة التى يسأل فيها أستاذة، إن ذلك يحتم مشاهد متتالية صغيرة تلقائياً (١ ج) إن كل ما يتعلق بعمل المخرج من تغيير فى المساحة (تغيير أماكن الأشياء) ، التغيير فى الإضاءة وفى الأصوات والموسيقى .

إن ذلك التعداد البسيط، أبعد ما يكون إلى الكمال، يشير إلى صعوبة المسألة فى تقسيم المشاهد المتتالية الصغيرة، حيث لا يكون على خشبة المسرح ممثل واحد، ويكون ذلك من الأهمية ليكون عمله قاطعاً للألفاظ المسرحية .

من أجل مشاهد متتالية شعرية ضئيلة

إذا أخذنا فى الاعتبار وعلى الاتساع امكانيات التقطيع المسرحى والشفوى لكل عرض؛ لوصلنا إلى التشتيت وإلى تفتيت الحدث المسرحى للنرات، وفى الواقع يمكننا أن نضع نموذجين حقيقيين أياً كانت طريقة العرض .

(أ) إذا كانت للعرض بعض القوة المسرحية؛ فإنه نادراً ما يكتفى بطريقة واحدة للتقسيم .

(ب) حتى تتمنى قراءة العرض المسرحى ، فلا يجب أن تتعدد طرق التقسيم فى لحظة معينة من لحظات العرض ، حتى إذا استخدمت ذلك التقسيم بوفرة من خلال العرض المسرحى .

(١) إن تلك المتفرج المتتالية تخبرنا فجأة عن تغيير فى مكان دون جوان الذى كان سيداً ثم أصبح متهماً .

(٢) " إقرأ المسرح " ص ٢٣٦ ، ومن هنا يمكننا أن نقوم بالتحليل طوال العرض المسرحى لموليير .
- فيتاز .

ونقول بالنسبة للنقطة الأولى أن العمل بالعرض المسرحى نفسه يطابق بين شبكات النصوص والشبكات السمعية والبصرية وإذا كانت الوحدات الضئيلة لتلك المجموعات تتلاصق فيكون لدينا شعور مرير باللفو .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يتركز انتباه المتفرج حول مجموعة من الإشارات فهو يستمع مثلاً إلى ذلك المقطع الطويل من المسرحية ، ويسمع معانى الكلمات وأسلوب الممثل ويرى الإيماء والحركة ويمكنه أن يدمج كل تلك الإشارات ويكون -بالنسبة له- من الصعب أن يقوم بتغييرات يمكنها أن تشكل وحدات منفصلة، على أربع جداول فى آن واحد وفى المقابل فإنه سيرى بوضوح الوحدة المعبرة فى الإيماء ، بينما يكون الخطاب مفصلاً فى حركات جسدية مختلفة؛ لا يتغير الشعور الذى يعبر عنه الصوت.

وفى لحظة أخرى من العرض المسرحى فإن التباين يتم بين وحدات مسرحية ووحدات (١) شفوية. وهكذا نجد أن المخرج يخلق الشعرية الخاصة بذلك المشهد أو المشهد الآخر . ومن الأشياء التى تسر فى المسرح أن الإحساس الفورى بالوحدات التى تنتمى إلى جداول مختلفة وأزمته وإيقاعات قد أنشأها المخرج والتى تعرفنا بأن المسرح هو الصلة الفنية التى تربطنا بالعالم .

(١) ذلك ما نراه واضحاً ما خلال عمل كانتور (وإيلوبول) الذى يقف على المسرح ويقوم بدور المايسترو .

الفصل السادس

المخرج وعرضه المسرحي

سيد الزمان

لا ننسى أننا رأينا أن المخرج هو سيد الزمان، وهو مؤسس الزمان الآخر، وهو مضطر إلى أن يتغيب عنه. ومع مرور الوقت. فنحن نعلم أنه يقوم بدور ثلاثي وهو يشير إلى

- المرجع التاريخي

- الإيقاع

- التقسيم

فهو يعمل في الوقت الوهمي والزمن الحقيقي للعرض، وسوف نرى أنه الآن سيد عمله. يخترع الإشارات الخاصة بالعرض وينسق بين الرموز، وعليه أولاً أن يصنع برنامج (١) الرموز، وعليه أن يتلاعب بتلك الرموز التي تزدهر في أيدي الممثلين وعلى شفاههم، عليه أن يكون الحكم في كل لحظة من لحظات العمل، وعليه أن يختفى في النهاية في اللحظة التي تشهد الانتصار.

مراحل العمل

إن إعادة تشكيل مراحل العمل بالنسبة للمخرج لا تتطلب أن تتخيل فقط التطور اللغوي لنشاطه، ولكن تحليل السياق المنطقي، فالنشاط الملموس والتسوية المفتوحة طبقاً للتقدم، متوقعان إلى حد ما بالنسبة لإعادة.

(١) لا يتبع نظام التسلسل التاريخي بل المنطقي.

المخرج والنص

لن نتحدث طويلاً عن صناعه النص فسواء اختاره المخرج من مخزون الأعمال الموجودة ، أو أن يكون هو نفسه كاتب للنص الموجود من قبل ، أو قد يكون الممتحنون الآخرون قد ساعدوه في صناعة النص ، فإن نقطة البداية بالنسبة للمخرج هو ذلك النص (١). فتمتد اللحظة التي يكون فيها المخرج في مواجهة هذا النص ، يبدأ عمله الفعلي (٢). ويتم هذا العمل في اتجاهين مختلفين متقاطعين قراءة النص أولاً ثم -وفي نفس الوقت - الأخذ في الاعتبار بالكون الملموس للمسرح؛ ليس فقط بمكوناته المادية ولكن بقراراته الاجتماعية والثقافية . بما في ذلك الجمهور الذي يحتمل وجوده فليده بناء النص من جهة ومن جهة أخرى الأدوات والمسرح والممثل والشركاء بالتوصية. ومبلغ من المال وجمهور متوقع .

الكون في النص

لا يجرؤ أحد على أن يقول أن المخرج يتعرف على كون النص ، فهو يشيد الأسطورة مرة أخرى ويجمع حولها عناصر النص (الزمن والمساحة) وعليه أن يدخل ذلك في الحسبان (٣) وهو يشيد كذلك كوناً وهمياً ، ولنتحدث بطريقة أكثر فظاظاً ، فهو يروى لنفسه قصة تكون قريبة جداً من النص . ذلك البناء « المثالي » ربما يكون من المستحيل إذا لم يدخل في الحسبان الوهمي للكون الخاص بالنص المكتوب .

(١) لا يستبعد أن النص T يتم إعداده أو استيعاده من خلال العمل .

(٢) يكون العمل قد بدأ من قبل . عندما يتقابل الفنان مع المادة .

(٣) حول هذا الموضوع الرجوع إلى " اقرأ المسرح " .

وفى الواقع ، إن ما يشيده المخرج لعمله الخاص ، هو ذلك الكون الوهمى الذى يتصوره. إن ما يشيده فأنسان بالنسبة للميزنتروب ، ليس الميزوننتروب لمولير ولكن الصورة التى يريدنا فأنسان من قصة الميزنتروب . ونحن نذكر عن قصد الإخراج الأكثر شغافية والأكثر « وفا » ، إذا جاز لنا ذلك التعبير .

ويكون الأمر أكثر وضوحاً بالنسبة للمخرجين الذين يكون عالمهم الوهمى ذو أبعاد أخرى ظاهرة بالنسبة لعالم النص، ولا يتطلب الأمر أن نواجه بناء خياليا بمعطيات النص ولكن بناتين خياليين كل منهما من عمل المخرج .

عالم المرجع

من هنا جاء الطابع التاريخى للبناء المسرحى واستحالة قراءة متجردة من الماديات (١) الوهمى يكون على اتصال أو يكون مطوياً فى عالم المرجع الخاص بالمخرج

ولا يجوز ألا يفكر المخرج فى الجمهور المتلقى عند القراءة للوهلة الأولى. وهنا أيضاً وفى قراءة المخرج لنص يقوم بإعداده للعرض يمكنه أن يلقى أو يعمق الفارق المحتمل بين كونه الخاص وكون المتفرج : فيمكنه أن يقرر التعدى على كون (٢) المتفرج وأن يفرض عليه كونه الخاص ، أو على العكس من ذلك فعليه أن يبذل قصارى جهده ليجعل من القصة الصورة المطمئنة لعالم المتفرج .

(١) يمكننا عمل تحليل مماثل مع مراعاة الكون المثالى للمتفرج والمخرج .

(٢) ولا يعتبر الكون الخاص بالمتفرج كأحد المعطيات ، بل هو الكون الذى يشاهده المتفرج وكما يتخيل المخرج .

العلاقة بالعالم

يشيد المخرجُ النصَّ بواسطة عناصر العالم كما يتصورها هو، إذ يقيم النص الوهمي بواسطة صور إيمائية قد تكون أحياناً سابقة التشييد . وكذلك فإن دون جوان (بلاتشون) يركز كلية على صور مسبقة : راهبات بور رويال ، كما يقدمها فيليب دى شامباني، فالرسم الغريب ، والقتلة الذين يرافقون إخوة الغير هم خليط بين صورتين ثقافيتين: الجنود المرتزقة في العهد البائد ولصوص شيكاغو .

ومن خلال تلك العناصر السابقة التشييد التي لا تشترط على العرض المسرحي فقط ولكن على الكون الممثل للمسرح؛ تبرز جميع الصور الجسدية التي تصدر عن الكون الخاص بالمسرح من كل تلك العروض السابقة والتي يمكن أن تصور بداخل العرض . ويكون العالم الوهمي الذي يشيده المخرج مكوناً من أجزاء من « الحقيقة » وهي تلك المراجع للعالم المادي للعروض الأخرى، سواء أكانت تنتمي إلى الماضي أو إلى المضارع الفوري، سواء أكانت تنتمي إلى عمل الآخرين أو إلى عمله الخاص .

وحتى لا نقول شيئاً عن الموضة الحالية الخاصة بإدخال بعض العبارات المقتبسة من أعمال أدبية أخرى : فإن هاملت التي أخرجها مجيشي أو الرأس الذهبي (كلوديل) كذلك كانت تزخر باقتباسات مختلفة .

إن الصور الإيمائية " للواقع " التي يستخدمها المخرج لعرضه المسرحي (بالمعنى المزدوج للكلمة) تكون في معظم الوقت صوراً متعلقة بالزراعة . ولا يتعلق ذلك فقط بالعرض المسرحي المعاصر ، ولكن ذلك أصبح أكثر وضوحاً في أيامنا ، فنحن مغمورون بسبيل من الصور الثقافية ، ويمكن أن يلحظ المتفرج في العرض المسرحي الصور الثقافية السابقة التي يعرفها .

التفاوت

إن عمل المخرج ، وقدر الحرية التى يتمتع بها ، هو أن يشيد ويراقب الفارق بين الكون الوهمى للنص (كما يراه) وكونه الوهمى الخاص وبين الكون الثقافى للمرجع الخاص بالمتفرج وعالمه الخاص وبين الكون الإيديولوجى للمتفرج وكونه الإيديولوجى الخاص .

لأنه من الضرورة

(أ) أن تلك الصلة هى دائماً صلة جدلية، وبناء يكون فى قاعدته تبادل، ولا يستطيع المخرج أن يشيد أى عالم خيالى انطلاقاً من نص معين ولا أن يفرض أى صور كانت على أى متفرج وإلا ففى الحالة الأولى فإن تنافر العوالم الخيالية سيعمل على تفتيت العرض (رأينا أمثلة كثيرة على ذلك) ، وسيكون العالم المقدم خالياً من كل معنى ، وفى الحالة الثانية فإن تقديم صور بلا مراجع ثقافية بالنسبة للمتفرج ستتركه فى حالة من الاضطراب، ينطبق ذلك أحياناً على عروض جديدة قد تحدث دويماً هائلاً، ويكون دورها إطلاع المتفرج على مستقبل المسرح . وسوف تكون فيما بعد المرجع الرئيسى فى نجاحات جديدة.

(ب) أما بالنسبة للصلة الإيديولوجية فإنها تكون أكثر تعقيداً . ولا يمكن أن نعتبر أن الجمهور سيكون من نوعية واحدة . إن التفاوت الاجتماعى ، ووجود أفق إيديولوجى مختلف ومتنافر؛ يجعل تلك الصلة مشكوكاً فى مصداقيتها . يؤكد بريخت أن المسرح الأسطورى يجب أن يجعل الجمهور ينقسم ، أو بعبارة أخرى أن ذلك التفاوت يعمل فى صلة جدلية مع التفاوت الموجود من قبل . ويمكننا فى الواقع أن نفرق بين العروض المسرحية التى تعمق هذا التفاوت وبين التى لا تكتفى فقط أن تقدم لجمهورها العادى الكون الإيديولوجى الذى يكون أكثر تقارباً منها ولكنها تنفى تلك القسمة فى إطار لمجموعة المتفرجين أو تمتصها بكل الوسائل .



نوتردام لفيفور هوجو إخراج : روبرت هزين قصر الرياضة باريس ١٩٧٩
 نموذج مصغي للكندرائية
 تصوير برنارد

البداية

هناك سؤال يطرح بالنسبة للمخرج ، سؤال لا تكفى إجاباته مهما كانت صريحة للإلقاء الضوء على ذلك السؤال . ويمكننا فقط أن نستنتج ذلك من العروض نفسها .

ما هي نقطة البداية بالنسبة للمخرج ؟ عندما أختار (أو حتى يختار) القيمة الخاصة به أو بالنسبة لنصه، مم ينطلق ؟

أ) يمكن أن ينطلق من نص، وخاصة ما فى هذا النص من فكرة (فلسفية سياسية -الخ) يدلل عليها، وليس فقط أن نقطة البداية التصورية لا بد أن تصل بالضرورة إلى عرض مسرحى جدلى بل إن نقطة البداية تكون بالضرورة "خيالية" لبلاتشون تتفجر لتوها إلى لوحات ذات غنى خيالى مرئى وهى تعمل على تجميع كافة النظريات الممكنة

ب) يمكن أن تكون نقطة البداية ممتدة فى الزمان المسرحى ويمكن أن تكون اللوحة مرئية لذاتها، وهكذا فإن المسرح الشعبى لسافارى أو لروبير حسين ينطلق من استثمار للعرض المسرحى فى المكان (فكتدرائية نوتردام ومدينة تلتهب) وتتركز المصلحة على بناء الحيلة المسرحية .

ج) هناك موضع للاستماع للصوت الموجود بالنص يبدو أنه نقطة انطلاق للمخرجين الذين يختلفون عن فيتاز ولاسال وسترهلر ويتركز العمل فى أن تتحول الكلمات التى لا ينطق بها إلى حركات جسدية .

د) يمكن أن تكون حركة الأجسام -الخاصة بالمثل- النقطة المبدئية لعمل المخرجين (١) مثل جروتوفسكى

(١) إن البحث الذى نقوم به فى هذا الشأن لم يكتمل بعد. وينبغى أن تتحلى بالنفس الطويل من أجل ذلك .

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن المخرج هو أولاً : صانع البروجرام

إن (١) ما يشيده بواسطة العناصر الموجودة بالنص خيالي، إن هذا البرنامج يكون محدداً واضحاً كما نظن . طبقاً لتنوعية عمل المخرج . إن من أهم خصائصه على عكس البرامج الفنية الأخرى ، هي أن يضع في الاعتبار عمليات فنية قد لا ينفذها المؤلف ذاته (٢) . وعليه أن يختار أولاً منفذ البرنامج وخاصة مصور المتفرج والممثل، إن هذا الاختيار يستند إلى ما هو اتفاقي واقتصادي : فذلك الممثل ليس لديه وقت، وذلك المصور للمتفرج يتقاضى أجراً مرتفعاً . لا تسمح الميزانية بتعدد الشخصيات . ينبغي إذن استخدام العرائس الماريونيت أو أن يلعب نفس الممثل عدة أدوار . إن اختيار نقطة الانطلاق يندمج في البرنامج ويعتبر بداية تحقيقه . وفي بعض الأحيان - وليس في أقلها - يكون الاختيار محدوداً ومشروطاً ونستطيع أن نقول أن أصحاب المهنة لا يندمجون في البرنامج ولكنهم جزء منه منذ البداية .

الرأي

يمكننا أن نعتبر "التكرار" كأنه تقارب متكرر في تنفيذ البرنامج ، وتلك نظرة سطحية إذ لم ينته البرنامج صبيحة الإعادة الأولى، ولا ينبغي أن نفكر في أن البرنامج هو البناء البسيط للخيال . إن ما نحن بصدده -والذي يشغل المخرج- هو إقامة برنامج

(١) إن ما نطلق عليه خيال المتفرج ، هو الصلة بين مختلف الأكوان الخاصة بالمراجع والخيال .

(٢) عندما يكون المخرج مثلاً ، فهو يكون منقسماً ، ويصبح شخصاً آخر هو الذي يقيم العمل .

يشتمل فى آن واحد على الخيال وعناصر النجاح . وانطلاقاً من هذا فإن الدور الرئيسى للمخرج لا يقتصر فقط على إصدار الأوامر بل على تأمين حركة الذهاب والإياب داخل البرنامج (١) بين الخيال والنجاح . وهو مضطر أن يدرس الإشارات الناتجة عن ذلك .

ويمكننا أن نصف فن المخرج بأنه فن متناقض لأنه يدعو إلى تنسيق الإشارات الناجمة عن عدد هائل من الممارسات الفنية .
الرأى المبدى فى ميدانين مختلفين قد يتطابقان وقد يتنافران

أ- المجال الأول يرجع إلى واقع يتصل بالمراجع . إذ يقول كانت: القدرة على تمييز الزى الذى ترتديه الوصفة .

ب- أما المجال الثانى فهو يدور حول الملاحظة الفنية الداخلية للعناصر وتأثير بعضها (٢) على البعض الآخر وفى كل لحظة يعمل المخرج كضمير مرأوى ومراة تركز على الرموز الموجودة وتردها إلى مؤلفيها . ويعتبر المخرج هو المتفرج الأول وهو يشاهد ويعدل فيما هو مؤقت .

ولنلاحظ أنه فى حالات الخلق الجماعى تعمل المجموعة وكأنها ضمير مركز .

العمل الوهمي أو علم البيان في العرض المسرحي

تحتاج تلك النقطة إلى دراسة عميقة بالنسبة لعمل الرموز . وقد وجد القارىء العناصر فيما سبق . ولنذكر بطريقة موجزة ما هى بلاغة العرض المسرحي وما يمكن أن تكونه

(١) م دى سرتو ، اختراع اليومى - فن العمل ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) من أجل إدراك ما يراد بمفهوم الرأى ، ينهى قراءة المرجع السابق . نظن أن السيد دى سرتو يطلق على نشاط المخرج .

أ- عمل الكناية : إن جزءاً كبيراً من عمل المراجع يتم بواسطة الكناية، فالرموز التي تدل على المساحة أو التي تدل على الأشياء هي تذكرة للواقع عن طريق الكناية (الجزء عن الكل) ويقوم الإخراج بعمل المونتاج ليس فقط من عناصر المراجع ولكن من الواقع أيضاً، وكأنها مجموعة من الكنايات منظمة إلى حد ما.

ب- العمل المجازي ليس فقط بواسطة الجمادات ولكن بكل عناصر العرض المسرحي فالممثل إذا اتخذ طابعاً معيناً يمكن أن يكون في العرض المسرحي مختلفاً عن الدور الذي يؤديه في العادة ، تذكرة بالكناية ، ولكن يصبح مجازاً حقيقياً : إن تجميع العناصر المختلفة أو المتنافرة يشكل معنى جديداً . ففي "شجرة الكرز" تمثل الستارة البيضاء الخفيفة أشجار الكرز المزدهرة ، تلك المسرحية لـ (تشيكوف - سترهلم) إن تلك الستارة ليست فقط مجازاً لحقيقة مادية ولكنها مجاز تجميع عناصر "العلب الثلاث" (١) لـ سترهلم .

ج- العمل الرمزي باستخدام العناصر التي يُرمز إلى معناها، ولا ننسى أن معنى كلمة رمز هو معنى مزدوج فهو يشير إلى تقاليد المسرح المعمول بها ولكن أيضاً يمكن لذلك (٢) المعنى (وهذا ما يعنيه أتباع المذهب الرمزي) أن يشير إلى العلاقة بعالم يختلف عن عالم الإدراك الحسي اليومي (الأسطورة وما هو فوق الطبيعة) إن الرمز المسرحي يستعمل عادة عناصر (ذات رموز) للدلالة على عالم آخر (ما بعد الحقيقة . أو أسطوري)

(١) أنظر الصفحة القادمة .

(٢) إنه المعنى العادي لفهوم الرمز .

المخرج ومختلف طرق العرض

ربما يمكننا الآن أن نحاول بدورنا أن نتضح الرؤية فى الأشكال الحالية للعرض ويقارن (١) ب. بروك "المسرح المقدس" بالمسرح "الفظ" ، وهو يجابه بين الأشكال التى ترتبط بشعائر ثابتة أيا كان مصدر تلك الشعائر والأشكال الشعبية الحرة التى تنشأ أحياناً بالضرورة وهكذا كان يفعل هوجو من قبل عندما كان يقارن ما هو "كهنوتى" بما هو "شعبى" ، أما النظرية التى وضعها سترهلمر وهى نظرية العلب الثلاث فهناك ثلاث علب أدمجت الواحدة فى الأخرى فالعلبة الثالثة تحتوى ما قبلها . والثانية تحتوى ما قبلها فالعلبة الأولى تحتوى على "الحقيقة" (الحقيقة المحتملة وتكون فى المسرح هى أقصى الحقيقة) ويكون النص مشوقاً للغاية من الناحية الإنسانية وتتركز أهميته فى الطريقة التى نرى بها كيف يعيش الأشخاص وأين يحيون وفى المقابل فإن العلبة الثانية هى علبة التاريخ (...) وإن ما يهمنا هنا هو حركة الطبقات الشعبية فى اتصالها الجدلى (...) وأخيراً فإن العلبة الثالثة هى علبة الحياة . العلبة الكبيرة للمغامرة البشرية (...) إنه رمز "دائم" ولكل من هذه العلب ذاتيتها وخطورتها وتحمل الأولى بين طياتها خطر الدقة المتحذقة (...) للنص وكأنه يرى من ثقب الباب . أما العلبة الثانية ففيها الخطر من عزل الشخصيات على شكل رموز تاريخية (...) والعلبة الثالثة توشك أن تصير (٢) معنى بحثا وتكون ميتافيزيقية فقط، وخارج الإطار الزمنى يجب أن تشير إلى تلك التفرقة الواضحة والتى سنلتقى بها فيما بعد ولكنها تتعلق بالمضمون الخاص بالعرض المسرحى .

(١) بيتر بروك ، الكون الفارغ .

(٢) ج . سترهلمر ، المسرح للحياة ص ٣١١ - ٣١٣ فايار ١٩٨٠ .

أما بريخت فيواجه طريقته الخاصة بالإخراج (بالسرح الملحمي) وهو ما يطلق عليه تسمية "ما اختلف فى موضعه" والمذهب الطبيعى حيث يتم تقليد أوضاع طارئة للشخصيات والأوضاع التى نراها فى الحياة والأوضاع التعبيرية وبالرغم من التاريخ الذى لا يخلق إلا احتمالات تعطى الفرصة لأشخاص ليعبروا عن أنفسهم، وأوضاع (١) المذهب الرمزي، حيث إنه -بالرغم من الحقيقة- ينهض أن يظهر ما هو مختلف هناك كالأفكار؟ التى تتعلق بالشكلية البحتة، ويتناول برنارد دور تلك النموذجية ويطلق وهو يرفض المجموعة الشكلية ويضيف إلى الأشكال الأربع الأولى للعرض (الملحمي والطبيعي والرمزي والتعبيري).

إن طرق العرض « المسرحى » هى التى تخبرنا أولاً عن الوضع المسرحى، والعرض « التأليفي » هو الذى يجمع ويؤلف الطرق المختلفة للعرض ، وأخيراً « اللاعرض » الذى يجمع (٢) الأشكال الاستعراضية التى تكون نوعاً من التحدى بالنسبة للعرض

وتعد النموذجية البرختية ضرباً من التاريخ ؛ إذا كانت تستند إلى تحليل الأشكال. ولم ينته بعد بريخت من شرحه حول تلك النظرية ، ولكنها تأخذ طابع التاريخ والوصف

العقبات وشروحيها :

ربما تتمكن من اقتفاء الأثر من خلال تلك الغابة المليئة بالفوضى فى مسرحنا اليوم وذلك بمعاونة ما استطعنا التوصل إليه من أنظمة إشارات العرض . ولكن هل تتيح لنا نظرية الرموز والعلامات أن نتجه من خلال آلاف الأشكال من الفن المسرحى الخالى ؟

(١) بريخت ، كتابات حول المسرح ، " التكتيك الفنى الجديد للدراما ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) ب . دورت . دورة فى معهد الدراسات المسرحية ، باريس III .

الأسطورة والنجاح

فلنتذكر ما تحدثنا عنه قبل ذلك في محاليلنا السابقة وهو الحديث عن الأسطورة والنجاح المسرحي ، عما هو في مكان آخر ، والغياب والحضور في العرض المسرحي فنحن نعلم أن العنصرين متواجداً في جميع العروض ، حتى عندما تكون الأسطورة غير موجودة ؛ يمكن السؤال في وجود كل منهما . ويمكن أن يتصف الإخراج بالامتياز في كل ما يروى ، ويكون الحدث غائباً . إن إحدى معالم العمل عند آرتو هي أنه يرفض نوعاً من الامتياز على ما يروى . إن المسرح في الشرق الأقصى لا يضيف الامتياز على الأسطورة بقدر ما يركز على نجاح الممثل . وفي المقابل فالمسرح التقليدي -الطبيعي يعطي الامتياز للنص والتاريخ الذي يروى : فنجاح الممثل يكون في خدمة الأسطورة .

ويصبح وضع بريخت والبرختية مقلقاً ، وإذا تمسكنا بتصريحات بريخت فلا نستطيع ألا نفكر أنه يعطي الامتياز للأسطورة لأنها هي التي تعطي المعنى ولكن بلاغة بريخت تمنعه أن ينسى أهميه التفوق (لقد رأينا ذلك بالنسبة للممثل) : إن النجاح هو ما تشير إليه الأسطورة . وعلى العكس من ذلك بالنسبة للأمريكيين فإنه لاشأن للأسطورة : فكل شيء ينبغي أن يكون حدثاً مسرحياً ويتلاشى الخيال في ظل النجاح الحاضر ، وبالنسبة لجروتفسكي تكون الأسطورة في خدمة الوجود الجسدي للممثل .

المحاكاة والمسرح :

وهناك أيضاً ثنائية ، تلك التي تقابل ما بين عمل محاكاة الواقع والصلة بين الإسناد أو المرجع وبين مجموعة الرموز التي تنتمي إلى المسرح ، إن ذلك التناقض في واقع الأمر يصلنا (١) بما سبقت الإشارة إليه . وتعود بنا الأسطورة إلى حقيقة خارجية ، ولا يستطيع أحد أن يقول انها مضطرة لمحاكاتها . إن التقابل يتم بين طريقة عرض تدعى

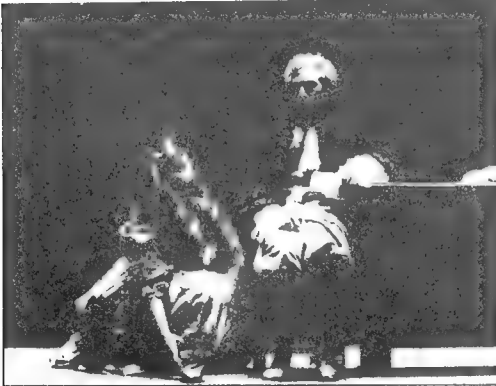
(١) سترهلمر يشرح لمثاليه في جاليليو (بريخت) : " فكروا في بساطة مسرح تكتب المسرحيات فيه بأسلوب ملحمي واضح ، وممثلين يقلدون الحركة ولا يستطيعون البقاء حاضرين ص ١٧٦ .

أنها تمثل، وتقلد الواقع (١) وطريقة عرض تؤكد أن كل الرموز التى تنجم عنه تعد من المسرح وليست سوى المسرح . ومن الواضح أن المذهب الطبيعى فى المسرح يخضع للرأى الأول وأن المصلحة التى تؤدى للنجاح تنطوى بالعكس على الفن المسرحى الذى يستند إلى المراجع وهنا أيضاً لا تكون الأمور غاية فى البساطة فالممثل يمكنه أن يمثل ويقوم "بتقليد" الكائن البشرى ويتقن ذلك الدور، فتلك الأهمية القصوى التى نوليها للعلامات فى المسرح هى تلك التى تصل مختلف الأشكال فى العرض المسرحى الحديث بينما تكون الأشكال التقليدية -ليس فقط المسرح الهزلى ولكن الكوميديا الفرنسية فى أشكالها العريقة وأحياناً أخرى عند بلاتشون عندما يترك للأمر العنان ويارولت عندما لا يلتزم بالنص -حيث يفرض الفن المسرحى نفسه عليه . وإذا كان الأمر كما نتوقع فإن بوب ويلسون وفورمان وجروتفسكى يجمعون بين التفوق والفن المسرحى كما هو الأمر عندنا بالنسبة لـ فيتاز أو لافودان وفى المقابل فإن سترهلهر وجاك لاسال يلعبان لعبة بريخت فيصلا النص بالفن المسرحى فى نوع من البلاغة، فالأشياء هى الأشياء ولكنها أيضاً علامات للمسرح، فالعلامات المسرحية تروى قصة فى العالم ولكنها تقول فى نفس الوقت "نحن المسرح" .

(١) ريكاناتى ، الشفافية . الناشر دارالسوى ١٩٧٩ .

علامات كثيفة وعلامات شفافة

إنه من خلال علامات العرض المسرحي "تبدو" بعض العلامات شفافة ويبدو بعضها الآخر كثيفا وقد يختفى بعضها عن أعيننا إذ نكتفى بذكر المعنى فقط : لن يلحظ أحد أن هناك كراسي موجودة عندما نرى أناسا يجلسون حول المائدة وتصبح العلامة الدالة على الكرسي شفافة كما تكون بنفس درجة الشفافية العلامة التي تميز الصبي الذي يعمل بالمقهى ويكفى أن نستقل الكرسي لقتل أحد الأشخاص حتى يعترض الصبي العامل بالمقهى أو قد يغنى لنا من الأوبرا عندئذ تصبح العلامة كثيفة . نرى ذلك بوضوح . ويعتبر عمل الإخراج حالياً عمل تعميم بالنسبة للإشارات عندما تصبح العلامة كثيفة وبدلاً من أن نقول العالم؛ نستطيع أن نتحدث عن المسرح أنه مثلاً عمل



موليير الميزنثروب إخراج فينار آفيلين باريس ١٩٧٨ حذاء آلمست ، علامة كثيفة

صورة كلود بريكاج

منوشكين ، بأن يقوم بعمل تكثيف العلامات ، مستخدماً من أجل ذلك جميع موارد الكوميديا ديلاوته وكذلك هو شأن عمل فييتاز : فإن الحذاء المختفى لبطل المسرحية يصبح علامة كثيفة تكون الكثافة مزدوجة أولاً من جهة مادية الرمز ولكنها أيضاً كثافة بالمعنى الدارج للكلمة ، لأن المعنى ليس واضحاً تماماً : لماذا عندما يستبد الغضب بالأسست نراه يخلع حذاءً .

وفى مواجهة كل من يحاولون جعل العلامة مرئية فهناك جميع المخرجين الذين يعملون على جعل العلامة غير كثيفة ويجعلون الممثل يتجه نحو الكثافة متمثلة فى الحركة والجملة وهما يعبران عن الشيء فالممثل والكلمة التى ينطقها يكونان بنفس درجة الشفافية.

وعلى أية حال يظل هذا التناقض أكثر تعقيداً مما يبدو . إن ما نسميه الشفافية الخاصة بالعلامة تكمن فى أنه يردنا إلى عالم المرجع الوهمى الذى يتناسب مع عالم المراجع الخاص بالمتفرج (عالم من تجربته أو عالم من ثقافته) ، وتصبح العلامة فى المسرح شفافة فى نطاق أنه فى الخيال تكون العلامة غير مرئية ويكون السرد الوهمى مرجعاً ذاتياً فى أقل مدى ممكن ويتم العمل فى إطار من الشفافية أو فى شبه شفافية: تبدو الأماكن (١) والشخصيات مستوحاة من التجربة اليومية والحديث اليومى ويختفى الخيال أما الشكل الآخر من شفافية العلامة فى المسرح فىأتى من اختفاء الهامش الموجود وفى تلك (٢) الحالة لا يكون المسرح مسرحاً فى الوهم المسرحى: فلنحاول أن ننسى أننا فى المسرح عن طريق إدماج المسرح بالحياة ولا توضع العلامات المسرحية "بين أقواس" أو تلك هى طريقة المسرح الكلاسيكى التقليدى. نحاول أن نجعل مسرحة العلامة

(١) انظر فيما قبله ص ٤٥ .

(٢) وكان ذلك ما يقاومه آر تو ، الذى كان يحلم بسبق مسرحى فريد حيث يلتصق ضوء العلامة المطلقه .

غير مرئية يجعل أحداث المسرح تتداخل بعضها مع البعض الآخر إلى أن تتلاشى نهائياً أو تبدو وكأنها تلاشت . إن ما يتبقى إذن هو شمولية المحتوى الميتافيزيقى أو السيكلوجى .

وعلى العكس فإن التعتيم على العلامة يركز على مادية المسرح وينبغى أن نفرق هنا بين ماهو عمل التعتيم للعلامة المسرحية عندما تردنا إلى عالم الخيال . ذلك هو معنى عمل بلاتشون عند مايركز على حلقة الاتصال فيما بين المسرح والخيال بينما يلعب الآخرون على استقلالية العلامة المسرحية فى مواجهة الخيال أو فى غيبة الخيال ويمكن للمخرج أن يلعب على ازدواجية الكارت الخاص بالعلامة المسرحية ذاتية المرجع ولا يكمن ما هو أساسى فى الرسالة الموجهة ولكن فى الظرف المسرحى إذ يكون العرض المسرحى فى أوج نجاحه .

والعرض المسرحى للنموذج البرختى يظل محتفظاً بنوع من التوازن الصعب فيما بين الخيال (١) والمسرح وقد زالت الشغرة بين الأنا الشخصية والأنا للممثل ، وتلعب الشفافية بصفة عامة ضد تعتيم شفافية الحوار ، والحديث ضد التعتيم الحركى ، إنها طريقة فيثاز ، وضوح الحدث المسرحى والحركى ضد تشويش اللغة . إنه من المهم أن نلقى بظلال من الكشافة بمعنى أن تكون أنظمة العلامات مرئية وشاذة فى آن واحد إن شكلية العلامات تريد أن تقول شيئاً ما والمسرح الذى لا يقدم شيئاً والذى يرفض الخيال هو أيضاً طريقة ظهور العالم بأنه لا يصلح للظهور ، وأخيراً فإن التناقض بين الشفافية - الكشافة يلعب دوراً جديلاً مع تناقضات أخرى تتمثل فى الخيال والنجاح .

الصورة والكلمة

إنه الانغلاق الأكثر وضوحاً، والأكثر "رؤية" وبدون التلاعب بالألفاظ، الذي يقسم تجربة المخرجين: فبعضهم يفضل نظام الصور واللوحات، فهم يعملون عن طريق فلاشات الصور، أو بتغيير الإضاءة انطلاقاً من لوحة مبدئية، أو كما يفعل سترهلمر فهم يشيدون مجموعة من اللوحات الضخمة الموحية، أو مثل بلاتشون، فهم يستعملون جميع الإمكانيات المكانية للنص حتي يشيدوا إلي جانب الحوار مجموعة كبيرة من الصور "الممكنة" التي تغلف النص بنسيج مرئي

وعندما أخرج بلاتشون اتالي، لم يتردد في أن يرينا تنويع جواسي، في ركن من المسرح الكبير كما لم يتردد في أن يرينا منظر الهجوم على المعبد والهزيمة العسكرية لاتالي وفي مسرحية دون جوان نرى مشهد الخديعة يتوأكب مع الطباق النظري: دون جوان يقدم الشيكولاتة إلى مطران يرافقه بعض الساسة. وتتجاوز الصورة النص وتستنفذه من كل جانب. ولن نتحدث إلا من أجل ذكرى هؤلاء (فهم ندره ولكن لهم بصمات) مثل روبرت هين الذين يشيدون المسرح ليس من أجل الأسطورة أو "المحتوي"، ولكن من أجل صناعة الصور واللوحات، حيث تركز متعة المتفرج على المناظر المقدمة على المسرح وفي كل الأحوال تكون الأولوية للصورة، فهي تسيطر علي الحوار، إلا إذا كان الحوار غائباً أو نادراً (بوب ويلسون): وفي هذه الحالة تتمتع الصورة بمركز الصدارة. وفي حالة بلاتشون وفيلار يتحول الخيال بموجب وسائل الإخراج إلى صورة

ولنعلم أنه إذا كان هناك نوع من الصراع بين الكلمة والصورة في عمل المخرج فلا يكون هناك تعارض بين الصورة و الموسيقى.

وأخيراً ففي داخل مسرح "الصور" ينبغي أن نعمل تفرقة بين أولوية الصور السكونية (مكونة من جداول تزامنية) والعمل "الديناميكي" (١)

(١) عند ديمارس ، فيما أفرجه . فالصورة تأكل الخيال بينما في المسرح السياسي الذي يتحدث عن الثورة في البرتغال تكون الصورة هي الوسيلة .

وعلمي العكس فهناك طرق إخراج لا تعطي الامتياز للنص بل تعطيه للكلمة ولنضرب (١) مثالا على ذلك: عمل فيتاز، ويكون تصوير الفكرة (الديكور المساحة والحركة في خدمة الذكاء الخاص بالكلمة، ومن هنا كان حب المخرج لنصوص الكلمة الشعرية (راسين-هوجو كلوديل) والمسرح الجديد المعاصر.

وفي هذه الحالة تنتج كثافة العلامة الى الحديث عن العلامة: إن ما يعرض علينا هو مادية الكلمة سواء كانت موزونة، أو يهمس بها، سواء تدرجت من الصمت إلى الصياح أو تحولت إلى مادة شعرية. ومن هنا تحدث تغيرات في الإخراج بالنسبة للكلمة ومدى ماديتها أو أن تظهر إلى النور مدى اتصالها بالأسطورة.



راسين ، آتالي إخراج بلانشون مسرح الأوديون ١٩٨٠ ونري منظر تتويج جواسي
تصوير برنارد

(١) انظر المرجع السابق .

إن الخطر الذي يهدد جميع طرق الإخراج التي تعطى الامتياز للكلمة هو السطحية فعندما يركز الإنتاج على شفافية المعنى دون أدنى اهتمام بالمعنى (الصوتي، والشعري) بالنسبة للكلمة المسرحية: إن العقبة هي كثرة العروض الكلاسيكية التي تركز على الكلمة وليس على الصورة.

المتصل وغير المتصل

وتبقى عقبة ذات مغزى مختلف، بحيث إنها لا ترتبط باختيار العلامات، وتنظيم علم الدلالة، بل ترتبط بالنمو والتعبير. أياً كانت طبيعة العلامات المختارة، فيمكن أن ترى (١) من خلال عدم استمرارها أو من خلال تغيرها، بينما في أشكال أخرى من العروض يحاول المخرج أن يجد الوسائل التي تضمن الاستمرار وتماثل أنظمة العلامات.

وسائل الاستمرار

يمكن للاستمرار أن يبقى أو أن يعاد إلى أصله بواسطة الممثل أو المشاهد المتتالية : تجمع أساليب الممثلين. قوة الشخصية المسيطرة التي تضمن الوحدة، باستخدام المساحة كمكان متجانس، بتوحيد جميع العلامات في نظام حسي ثلاثي الأبعاد (المسرح على الطريقة الإيطالية) أو في الفراغ الخاص بالإنسان المعنوي (جان فيلار) والاستمرارية الزمنية وتناقل أجزاء المدة الزمنية. ولنلاحظ أنه بالنسبة للعروض المسرحي الحديث فإن الاستمرار يكون جدلياً، وفي أحسن الحالات فالاستمرار يظل متناقضاً في المرتبة الأولى، إنها حالة بلاتشون أو حالة سترهلمر. ومن هنا يأتي دور المونتاج بعناصر متقطعة أو بطبيعة أخرى.

(١) انظر المرجع السابق " المساحة " ص ١١٩ .

عمل ما هو غير مستمر

لن يتمكن المخرجون في العهد الحاضر من الإفلات مما هو غير مستمر. وفي معظم الأحيان يُفرض عليهم النص. ويشيد الكتاب الذين يطلق عليهم اسم "اليومي" نصوصهم كمجموعة من الفلاشات المتتالية على أشخاصهم مع انقطاع زمني على فترات قصيرة، وفي حالات أخرى تتم مسرحة النصوص الروائية التي تتم عن طريق المشاهد المتتالية القصيرة والتي تأتي بصورة زمنية لامعة ويحترم المخرج عدم الاتصال عن طريق (١) راحات مميزة

تلك حالة من عدم الاستمرار في المكان وعدم الاستمرار في الزمان واستعمال مسافات يختلف المقياس فيها ، ومشكلات لصور متزامنة أو متعاقبة تعمل كأنها تلتصق (٣) بعناصر متنافرة تتبع تجارب عديدة

وفي كل الأحوال لا يكون لعدم الاستمرار نفس المعنى أو نفس الوظيفة، فيمكن أن.

(١) تعطينا صورا من تفكك العالم وأن يكون لها في هذه النقطة قيمة ووظيفة يمكن الرجوع إليها .

(١) المرجع السابق حول " المساحة " و " الجماد " ص ١١٩ .

(٢) مسرح الغرقة عند فينابير وكل عمل الافراج عند ج . لاسال .

(٣) المرجع السابق نفسه ص ١١٩ .

٢) يمكن أن نرى عند المعبر التدمير (الذاتى) لنظرة متماسكة للحياة وعن استحالة التفكير فى العالم وخاصة التفكير فيه كشئ يمكن تثيله.

توازن وجدل

إن من بين الاتجاهات المختلفة، أن يقدم العرض المسرحى الملموس توازناً شبه دائم مع إضفاء طابع الأولوية على تلك السمة أو السمة الأخرى ومن خلال ما هو غير متصل فقد نجد دائماً وفى أى مكان خيطاً يدل على الاستمرار : عن طريق المساحة والألفاظ الخاصة بالمشاهد المتتالية، إن الحلول الأكثر ملامعة هى التى تشيد الجدل المتصل وغير المتصل. إذ نرى وعلى جميع المستويات الصراع بين القوى الطاردة المركزية وحركات إعادة التشييد .

الفصل السابع

عمل المتفرج

لدوار المتفرج

نجد هناك فى تلك القضية وهى العرض المسرحى وفى هذا الحدث المتعدد الشخصيات شخصية جوهريه ، بيد أنها لا تظهر على خشبة المسرح وقد لا تعمل شيئاً: إنه المتفرج فهو الذى يوجه إليه الخطاب الشفهى والمسرحى ، وهو المتلقى فى قضية الاتصالات وهو ملك الحفل. هل يتسنى لنا أن نقول إنه من هذا المنطلق لن يكون هناك مسرح إذا لم يكن هناك متفرج فى المسرح .

أو على العكس من ذلك يعتبر المسرح آخر ملجأ لرياضة البصر ولتلك الترتيبية الرفيعة المستوى والفضة فى آن واحد ، ويكون التأمل المسرحى بحقيقة وعمق ذا طابع شعبى ، ورياضة بيئية، وهبة اقتصادية وتأمل يسير فى اتجاه واحد، متناهيًا فى قوته مضغوطاً فى وقت قصير يفرض نوعاً من الالتزام على من يمارسه أن يتمتع بالنظر الحاد للصيد وذكرة الحرفى، وذكاء السياسى فلا عودة إلى الخلف ولا سحق للصورة التى نلاحظها. منذ الوهلة الأولى يجب ضبط الصورة وتقطيع النص السينمائى إلى مشاهد أما بالنسبة للمسرح فعلى المتفرج أن يعمل على تنسيق إحساسه وأن يتذكر بدون حاجة إلى أن يذكره أحد بتلك الصور، ينبغي عليه أن يحاول الفهم وأن يتذكر وكأن حياته وقف على ذلك . وعليه فى نفس الوقت ألا ينسى أن يستشعر الراحة التى تعقب المتعة. ومن الطبيعى أن هذا التعب أو هذه الراحة لن يلقاها المتفرج فى "مسرح هذا المساء" أو فى قصص المتخلفات .

يكون المتفرج مشتركاً في العرض في لحظتين حاسمتين في البداية والنهاية؛ نستطيع أن نقول إنه ليس نفس المتفرج في البداية والنهاية بالنسبة للمشروع والتلقى والمسافة فيما بين المتفرج أ - وقد توقع ذلك المرسلون وبين المتفرج ب الذي يحضر العرض. وفي البداية يكون المتفرج موجوداً أثناء العرض إذ إن مختلف وسائل التعبير (ناسخ اليد - المخرج - المصور - الممثل) تأخذ في الاعتبار العالم المرجعي للمتفرج عالم تجزئته وعالم ثقافته . ويكون المتفرج حاضراً في المشروع (الكتابة والعرض) . ويكون التلقى موجوداً داخل النصوص ، ومن أجله يعيد المخرج إخراج النص مرة ثانية، وملاً بذلك الفجوة التي تفصل بين عالم الإسناد للمتفرج القديم والمتفرج الجديد . وكذلك يمكن أن نميز بين المتفرج أ كما توقعه ناسخ اليد والمتفرج ب كما هو في مخيلة المخرج : فالمسافة بين الاثنين هي مقياس الفارق التاريخي والاجتماعي.

ويضطر الممثل عند كل عرض إلى إجراء تسوية بسيطة بالنسبة لجمهور جديد ويفترض العرض المسرحي اتفاقاً مسبقاً، ونوعاً من العقد الموقع بين المهنيين والمتفرجين، عقد لا يحدد فقط ما المقصود من العرض ولكن طريقة العرض وقانون الإدراك الحسي للمشاهد . وهكذا مثلاً فإن أفضل العروض الحديثة للكلاسيكيين تركز على وجود الجسد وعلى العلاقات "الجسدية" (جنسية أو غير جنسية) بين الشخصيات وكذلك على وجود العنصر السياسي في النصوص الكلاسيكية .

ويشيد المخرج عمله بوعي وبلا وعي بالنسبة لما سبق تشييده من الناحية الثقافية والإيدلوجية (١) لمعاصريه ، ويقوم جدل بين ما يفترضه المخرج بالنسبة للمتفرج وهو يساهم في ذلك أيضاً وبين ما يريد أن يقوله هو ، ويمكن تلخيص العقد بين الممتحن والمتفرج كما يلي : "سأقول ما تستطيع أن تسمعه وتراه" وليس من الممكن ألا نجد أيضاً الصيغة العكسية : "سوف أقول ما أنت غير مستعد لرؤيته أو سماعه"

(١) حول مبدأ ما تم تشييده ، مرجع مارسليزي وباردان . المدخل إلى اللغويات الاجتماعية .

إن اغتصاب المتفرج شئ، مسبق ومعلوم فيما عدا مسرح الفكاهة وهو لا يقتصب أحداً ويحترم العقد إلى آخر لحظة . ويشار جدل بين ما يفكر فيه المرء وما يعلمه المتفرج وما هو جديد، وما ينبغي عليه هو أن يبذل مجهوداً لفهمه . ويحدد ذلك الجدل ، كما نرى المكانة القصوى للمتفرج فى المشروع المسرحى .

فيما بعد :

يعتبر المتفرج هو المرسل إليه ، فهو فى آخر سلسلة العرض، وفى المقام الأخير، فمنه وعن طريقه يتم العرض وذلك بطريقتين: أولاً. فى قضية الاتصال يعطى إجابة نهائية، وليس لأن الإشارات الصادرة عن المتفرج لا تخضع لنفس القانون بآلا تكون هناك إجابة. ويتصور مونان أن الاتصال فى المسرح لا يكون موجوداً لأن المتفرج لا يجيب على الشخص بلغته ، ولكن يجيبه بلغة أخرى وهى لغته الخاصة ، وقانونه الخاص وهو يعطى أخيراً الإجابة الوحيدة التى تحتاجها القضية المسرحية : الإجابة الاقتصادية ويصفق المتفرج ويحضر بمعنى أن ما يأتى بعد ذلك فى العرض يتكون من خطاب المتفرج إلى الآخرين. وتلك إجابة (١١) القوية .

من جهة أخرى يعتبر المتفرج منتجاً أيضاً، إذ به -وبه وحده- يتم المعنى ، ذلك المعنى هو الذى يصنعه . وذلك بمفرده. أما الآخرون فيقدمون عروضاً للمعنى ، أما المتفرج وحده، وبطريقة حاسمة أكثر من القارىء؛ فتقع عليه مهمة أن يخلق الحدث.

بمعنى واحد ، وتفرض عليه هذه المسئولية :إذن نستطيع أن نفهم لماذا ينبغي عليه أن يعلم ذاته وفى أى اتجاه نستطيع أن نتحدث عن مدرسة المتفرج ، ولتيس الأمر عندئذ، هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح؟ كلا الاثنين. وليست لدينا النية أن نعلم المتفرج ولكن علينا أن نعلمه أن يتعلم، وأن نريه طرق ذلك التعلم، وأن نضع لو استطعنا خريطة لرحلته .

(١١) سوف نترك جانباً مسألة الناقد ودور المتفرج .

المتفرج في العرض المسرحي

ويكون المتفرج متواجداً أثناء العرض وذلك تحصيل حاصل ، ولكنه الشخص المرسل إليه في كل لحظة ، وجميع تلك الإشارات التي لا تعمل إلا به ومن أجله . فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكي يستمع إليها . ويقيم المتفرج مع الممثل حواراً في كل لحظة حواراً واضحاً عندما يتوجه إلى المتفرج ، وداخلياً عندما يتوجه إلى من يخاطبه : وذلك ما يؤكد بريخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحاً بالنسبة للمتفرج بالألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم . ومثل كل مرسل إليه حتى وعلى امتداد العرض كله ، يجيب المتفرج ليس فقط عن طريق إشارات منتظمة ولكن إشارات ضئيلة : تنهدات، وارتعاشات ، أشكال صمت مختلفة وبعد حضور حفلة موسيقية وبعد سماع نغمة معينة ، ينشرح الحضور ونسمع صوت الظهور وهي تستند إلى المقاعد الوثيرة . وهكذا يستمع الممثل إلى التحركات اللاإرادية لجمهوره والفضاء المسرحي يفترض الوجود المتلاحم لأجساد المتفرجين ، وهذا الوجود القريب أو البعيد سواء كان متراصاً أو متفرقاً ليس ضعيف التأثير ، ويعتبر المتفرج بالنسبة لقضية العرض المسرحي علامة ليس فقط بالنسبة للممثل ولكن بالنسبة لبقية المتفرجين : ونعلم أنه من الصعب بالنسبة للمتفرج أن يسبح وحده ضد التيار وأن يقبل أو يرفض عرضاً ضد جيرانه ، ويكون المتفرج أيضاً ممثلاً ولذلك نحن نحتاج للآخر كشاهد: لأنه لا يستحب أن يكون المرء وحده في المسرح .

مكان المتفرج

تتوقف مهمة المتفرج في العرض المسرحي على مكانه في المساحة المسرحية : من قريب أو من بعيد ، في قاعة على النظام الإيطالي أو في مسرح دائري في مدرج أو داخل سيرك ولا يتوقف الأمر على أن المتفرج لا يرى شيئاً ولكنه لا يرى بنفس الطريقة ، وفي القرن الماضي عند ماسل هوجو عن كيفية تجهيز المقاعد في مسرح متجدد رفض تقسيم المساحة على شكل مرابط ، حتى لا تنقسم الوحدة ، ويتجول البصر خلال جمهور شعبي . ورأينا بالنسبة للمساحة المسرحية إلى أي مدى تكون نسبة المتفرج إلى

المساحة . سوف ندرس بعمق وظيفة النظرة فى مختلف الأشكال المساحية

النظرة غير المشروطة

يحاول العرض المسرحى الحديث أن يحطم العلاقة فى النظرة التقليدية ، بينما يضطر المتفرج إلى التسكع وإلى أن يعلو حتى يهرب من العقبات أو أن يرى مختلف أجزاء العرض وقد تضطره أحياناً إلى أن يتمحور حول ذاته. ويجد المتفرج نفسه مضطراً إلى النشاط الجسمانى وأن يفهم نفسه ليس كمستهلك فحسب ولكن كمشارك: ولذلك فإنه يكون واعياً بدوره داخل العرض، ومن وجوده ليس فقط كمنظرة سلبية بل له دور إيجابى، ويخلط بتمر برك بين المتفرجين والممثلين فى مسرح خرب ويضطر المتفرج إلى بعض ممارسة شعائر الأعياد، وإلى تدمير وتمزيق المساحة على الطريقة الإيطالية ونوع العرض الذى يقدمه. ونرى كيف أنه فى المسرح التقليدى يكون مفروضاً على المتفرج الجمود المتفق عليه. إنه عمل مرأوى وإدخال شاهد يعكس ما يرى ويشكل نقداً جذرياً للنظرة السلبية للمتفرج، وينبغى فى الحالة الأخيرة أن تكون النظرة غير مشروطة وأن تغير مسارها أو إلى انتقاد مسارها. وأن استخدام الأماكن الغريبة وآخر محاولات ج ب فانسان تؤدي إلى نفس انتقاد نظرة العرض المسرحى. ويمر المتفرج من حالة الأسفنج إلى حالة المتفرج النابذ، إن تلك المهمة للمتفرج مسجلة فى قضية الاتصال المسرحى.

قضية الاتصال المسرحى

إن هذه القضية معقدة للغاية . من يتحدث على خشبة المسرح؟ كائن إنسانى له شخصية مزدوجة. شخصيته الذاتيه كممثل، والشخصية الأخرى المرفوضة، ويكون اهتمام الممثل -فى مهنته كممثل- متجهاً نحو المتفرج ، ويشارك معه فى مشاهدة الممثلين الآخرين وبقيّة المتفرجين .

كنت المتفرج

أنا الممثل

هم الممثلون والمتفرجون

علاقة متبادلة ، الصوت الداخلي للمتفرج (مجبياً صوت الممثل)

أنت الممثل

أنا للمتفرج

هم الآخرون متفرجون



الابكسي ، اخراج بيتي بيتر بروك ١٩٧٥ المتفرج في العرض تصوير نيقولاسي تريت

ونحن بصدد الرسم البياني "الطبيعي" للاتصال الفني (إلقاء القصائد والأغاني)
وتعتقد الأشياء من جراء وجود الخيال الذي يخلط بين

أنت شخصية أخرى

الأنا- شخصية

هو للمتفرج

ومن هذا المنطلق ، يصبح المتفرج شاهداً ، وهو ليس فى حاجة أن يوجه للشخصية
جواباً ما دام لم يوجه إليه سؤالاً ، وهنا "ياخذ المتفرج الكلمة" ويتجه إلى الشخصية،
سواء أخذ مكانه فى الحديث، وتقمص شخصيته أم أجاب عن الشخص الآخر أو تقمص
شخصية بطل الرواية وأحياناً يتقمص الشخصيتين معاً مستثمراً الحوار أو الحركات

أنت شخصية

أنا - متفرج - شخصية

هو شخصية أخرى

ولنلاحظ والحالة هذه أن المتفرج عندما يتقمص شخصية الأنا لا يتخذ كشاهد لبقية
المتفرجين ولا متفرجا آخر ذا حظوة . وكل فرد يتقمص ذاتيته، حتى لوحدث ذلك فإن
التطابق يكون مكتملاً بالنسبة للجميع ونرى من خلال تطابق الرسم البياني التناقض
بين المطابقة والنفى وذلك بفضل التزامن داخل العرض. ويظل عمل النفى مبهماً يحيطه
الغموض ويحتمل أن نذهب بعيداً إذا لاحظنا وجود رسم بياني للاتصال يشتمل على
وسائل الاتصال الأخرى ، بينما يكون المتفرج فاعلاً

أنت - الآخر متفرج

أنا - للمتفرج

هو شخصية ممثل

تفترض العلاقة المسرحية وجود جمهور من المتفرجين ، حيث يتمتع المتفرج بحدة
الذهن خلال العرض . حيث إنه يسقط كل منهم على خشبة المسرح. وإذا قبلنا هذا

التحليل فسندفهم أن الجمهور كفيل فى آن واحد بحقيقة التصور المسرحى وبكذب الخيال المسرحى إن وجود "هو" فى جميع الرسوم البيانية يشير فى آن واحد إلى علاقة الإسقاط وإلى وجود الشاهد فى العلاقة التى لا تتكون فقط من الرسم البيانى البسيط للاتصال، وتكون عادة ثلاثية الشكل . وذكركنا وجود التوافق النفسى - الاجتماعى بأن النفس لا يعدو أن يكون تطوراً نفسياً بسيطاً، ويعتمد ذلك النفس على محظور ملموس: غزو الفراغ المسرحى بالنسبة للمتفرج والمساس بالأشياء والكائنات الموجودة به.

النفسى

لا يعدو أن يكون النفس بالنسبة للمسرح هو الحدث المؤسس، وأن الخيال المسرحى أو ما اتفق على تسميته هكذا له وجه آخر ، وإلا لما استطاع المسرح أن يؤدى عمله بالنسبة للمتفرج : إنه النفس أو بعبارة أخرى فإن تجرد الواقع الحالى على المسرح من قيمته الحقيقية ليصبح سلبياً، ليس معناه أنه هنا مع أنه غائب، وتصبح العلاقة سلبية. إنه بوليوس قيصر مع أنه ليس بوليوس قيصر إنه جليس لويس الرابع عشر أو خباز القرية . أو صالون من القرن السادس عشر- ولكنه ليس أى شىء من ذلك، إن التحليلات الرائعة لمانونى تشير بطريقة قاطعة إلى الخيال المسرحى بالنسبة للمتفرج وتحمل (١) فى طياتها معنى النفس .

تتلخص المسألة الرئيسية للنفسى المسرحى ، ونفسى المسرح الحقيقى بقدر ما هو حقيقى، فى قدرة المرء على التمييز . وأيا كانت صورة ذلك التمييز الذى يحمله المتفرج للعرض وأى نظام للحقيقة يوليها له . وفى النص الشهير حول النفس يركز فرويد على دور الرأى "إن مهمة التمييز لها فى الواقع قرارات يجب اتخاذها" ويمكنها أن تقول أو تنقض (٢) قولاً ويجب عليها أن توافق أو تعترض على الوجود فى الحقيقة.

(١) أو . مانونى ، مفاتيح للخيال ، ١٩٦٩ .

(٢) فرويد " النفس " ج . ف ليوتارد . ١٩٧١

يرفض المتأمل مطابقة الرسم بالغالب . وكذلك يرفض المتفرج نظام الحقيقة لما يدرك أنه الحقيقة ولنذهب بعيداً ، فكلما كان التقليد كاملاً "وواقعياً" تناقص الغموض بالنسبة للحقيقة . إنها هذه التقليد ، تلك المواجهة مع الواقع ، تلك الصناعة لواقع أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها . ولطبيعة هي من صنع الإنسان وبطريقة أخرى



بريخت للسيد يونتيلا وتابعه ماتي إخراج لافونان ١٩٧٩ للمسطر صورة كلود بريكاج

نستطيع أن نقول : ينبغي أن يكون المرء دون خط التمييز وألا يكون "إنساناً" بالمعنى
الإنساني للكلمة "قد نظن أن ذلك حقيقة " ومن هنا نرى ماهية ذلك القانون الغريب ألا
وهو لذة التفوق الوهمي : إنه شيء رائع أن يبدو كل شيء كأنه حقيقة وينبغي على أن
أعرف ، كمشاهد حذر ، أن ذلك ليس بالحقيقة .

جوداسي والكابوي

يعتبر المسرح حقيقة ملموسة ، منفصل عن بقية الحقائق. ومن هذا المنطلق فهو لا
يخضع لنظام حلم اليقظة الذي يتحكم فيه الفرد إلى حد ما ولكن للحلم الحقيقي الذي
لا يتحكم فيه النائم، ولذلك لا ينبغي أن نخلط بين النفي والإنكار فالمفهوم الذي يوضح
المنظور المسرحي هو مفهوم النفي ، ليس فقط لأن التمييز الذي يمد النفي لا يمكن أن
يتفصل عن الصياغة اللغوية "وليس ذلك حقيقة" ولكن في كلتا الحالتين لا يكون الشيء
نفسه هو المطلوب نفيه. إن ما يؤكد عليه النفي هو الآتي "إن ما أراه هو الواقع، ولكن
ليس حقيقياً إنه يفرض نفسه على ، ولكنه لا يوصلني إلى الحقيقة وإلى الطريق الذي
يسير العالم نحوه والذي أستطيع أن أسلك فيه طريقى . لقد رأيت "كليوباترا" ليست
سيئة إلى هذه الدرجة ، ولكن لا يمكننى أن أبدي إعجابى بها وعلى أية حال فإنها
الفنانة س ولو قدر لى أن أبدي إعجابى بأحد فلن يكون لكليوباترا" ، أما عن وظيفة
الإنكار فهي مختلفة كل الاختلاف إذ تتلخص في الآتي: أنا لم أر ما رأيت فقد رأيت
شيئاً ما ولكن ربما اختلط على الأمر. وأنا لا أريد أن أكون قد رأيت شيئاً

ويرتبط النفي بالانفصال الجذري بين الكون وما نراه من خلاله على المسرح والكون
كما نعيشه خارج المسرح . ونستطيع أن نبدي جميع الاعتراضات التي نأخذها من
الأمثلة الواقعية للوهم المسرحي: فالكابوي يطابق الخائن في الميلودراما والمتفرجين
الذين جاؤوا ليسينوا معاملة الممثل الذي يؤدي دور جوداس . وتكون إجابة ماموني
على تلك الاعتراضات سلبية : إذ يكون الضحية دائماً هو المتفرج الآخر، الآخر الذي
يكون مجنوناً متوحشاً، الآخر الذي كان "يعتقد في الأقنعة" سابقاً .

ربما نستطيع أن نقول إنه فى كل الأحوال حيث يكون الخيال المسرحي منتجاً لتلك الأعمال الجذرية بذلك؛ يكون النفى مدفوعاً إلى آخر حدوده المادية : وإذا حاولنا أن نضرب أو نقتل "جوداس" (الممثل الذى يلعب دور جوداس) إذن يكون هناك بعض الخطر الذى يستحسن إبعاده وإخراجه من مجال الحقيقة . ولا ينبغي أن نظن لحظة واحدة أن الممثل هو جوداس ، ويكون العنف محاولة وعناء لإلغاء الفرق والضرورة لوجود الحائل، ولكي نحيل إلى المجال المسرحي كل ما فى الحياة يوشك أن يذكرنا به ربما يكون هناك تطور يذكرنا بالضرورة بقضايا الساحرات وليس يمكننا إثبات أن الجيران يعتقدون فى الحقيقة أو فى مدى جدوى ادعاءاتهم بالنسبة للسحر. وينبغى أن نأخذ من مجال الحقيقة أى أثر لمساحة أخرى ، ويعتبر المسرح مساحة أخرى .

قضية المحاكاة

لا ينبغي لنا أن نتخيل أن النفى فعل بسيط يتعلق بمجموعة العلامات التى تتم فى إطار القضاء المسرحي، ولا يعد تطور النفى معقداً ولكن متعارضاً. فهو مؤكد بالتعارض والتتابع بالنسبة لنفس العلامة المسرحية . أ) سواء تعلق الأمر بالإحساس بشئ حقيقى . ب) وأن هذا الشئ غير راجع فى الحياة اليومية، وفى نسج الواقع . فالكرسى على المسرح هو كرسى حقيقى ، ولكنه ليس كرسياً من "العالم" ، ولا يمكننا أن نجلس عليه. ونؤكد أن الجماد على المسرح يخضع للنفى ولا يخضع له فى آن واحد. ويبدو أنه من الواضح أن ما يرفض هو الطابع الأيقونى للعلامة المسرحية. ولا ننفى كلية الوجود الحقيقى للممثل كما لا ننفى عمله كممثل أو عمل الراقص أو البهلوان. والممثل هو شخص يؤدى دوراً فنياً حقيقياً، يستقبله الجمهور فى الوقت الذى يقدم فيه نشاطاً خيالياً، وينفى ذلك الخيال أن الممثل رجل :

أ) يتفرغ لأداء دوره على خشبة المسرح

ب) ويحتسى الشورية (حقيقة أو خيالاً)

إن عملية احتساء الشورية هي في ذات الوقت لعبة وعرض نشاط حقيقي ويكون المتفرج منقسماً دائماً بين إدراك النشاط الفني (ورأيه فيه) من جهة ومن جهة أخرى إدراك أيقونة شيء ما يقع في مكان بعيد . ويتغلغل الانفساخ في نفسية المتفرج بين ما يقبله كحقيقة وبين شيء آخر حقيقي ولكنه لا يقبله ، بينما يكون "ذلك الشيء" هو نفس الإشارة المسرحية . إن عملية أن تعرض على المسرح ما لا يمكن عرضه ، وأن نحطم كل واقعية العرض وأن نقلل إلى أقصى درجة الأداء الأيقوني ، معنى ذلك أننا نضيق في نطاق النفي ، وربما يكون في ذلك تحديد الأثر النفسى على خشبة المسرح ، وأن نختصر دور المتفرج إلى تأمل النجاح، إن أصالة تطور الإحساس على المسرح تتمثل في حركة ذهاب وإياب فورية :

(أ) بين معرفة الصورة ونفيها

ب) في التمييز بين الخيال والنجاح . إن إلغاء أو تحديد أحد اللفظين هو تحديد إنتاجية العمل المسرحي .

ولم يخطئ بريخت عندما جرد الشك الذي أوحى له بالإيماء عند أرسطو طاليس فهو لا يخشى القيام بنشاطات تقدم على المسرح أيقونة النشاطات للحقيقة بشقيها الاجتماعي والتاريخي . إن استبعاد ما يُمثل على المسرح سيكون له نهاية عكسية وتوفى كل إمكانية للمسافة ويتيح الإنكار وجود الفاصل بين ما يراه المرء وبين ما يفكر فيه ألا وهو ثغرة الخيال .

ومع ذلك لا يكون الخطر كبيراً فعندما تطرد الممثلة تعود وتسرع في العمل ثم يتبعها النفي : ولا يملك الممثل ، رجلاً كان أو امرأة إلا أن يكون الصورة ، والنموذج لرجل آخر أو امرأة أخرى .

تعويذة وتصرين

إن تلك حركة الذهاب والإياب بين الخيال والواقع بين ما لا يخضع للإنتكار وما يخضع له . يقابلها حركة ذهاب وإياب أخرى. حركة تبدأ من المسرح كتعويذة للمسرح وكتمرين (١) والعكس بالعكس . لقد شرحنا من قبل أهمية تلك المهمة المزدوجة بالنسبة للمتفرج ويتيح النفي المسرحي التعبير المسرحي عن الغرائز الخطيرة . والرغبات المحرمة ، الاغتيال بين أفراد العائلة الواحدة، وارتكاب المحارم ، وتفلت الغرائز ، كل ما يمكن تلخيصه تحت اسم أوديب .

ومع ذلك نستطيع أن نقول إن النفي المسرحي يتيح للعرض المسرحي توظيف التصورات التخيلية الخادعة ، ما دام تميز الحقيقة أصبح مرفوضاً : فالأنا للمتفرج أستطيع الحديث مع وفي نفس اللحظة مع الممثل الشخصية ، وترديد أقواله إذ

١- لست أنا الذى أتحدث (ولكن هناك من يتكلم ، شخص موجود)

٢- إن الممثل لا يتحدث بأقواله ولكن هناك شخص غائب.

وعلى العكس ، يكون المسرح بالنسبة للمتفرج واقعاً لا يمكن أن يراوده فيه شك واقع منعزل . كما رأينا بالنسبة للزمان والمكان : فهناك فناء مسرحي وزمن للعيد وتقوم بعض التجارب فى ذلك الجزء المنعزل من الحقيقة : ويبدو المسرح كأنه نظام منعزل وحقل تجارب تلقائى . إن ما يمكن تشييده على المسرح هو نموذج بسيط للنشاطات الإنسانية ولا داعى للقول بأنه إذا كانت الرقية تتوافق مع آرتو فإن النموذج البسيط يتفق مع الجدل عند بريخت " تنفذ التصميمات كدراسة حركة الكواكب . ونستطيع محاكاة الأحداث فى الحياة الاجتماعية بالطريقة التى تتيح للمرء إذا ما

(١) اقرأ المسرح ص ٣٠٢ - ٣٠٣ .

توقف عند العرض التشكيلي (١) أن يقر بعض المعارف التى تستعمل وتفيد " فالعروض المسرحية تخضع لنظام الصور طبق الأصل الممكنة .

تبدو تلك الأوضاع متناقضة. إنها وظيفة المسرح الذى يضاء ، والتقاء الخيال بالحقيقة وإذا قدر للمسرح أن يكون نموذجاً بسيطاً ، فذلك لأن كل خيال يخضع للنفى ، وإذا كان المسرح رقية ، فذلك لأنه يحاكي بصورة فعالة بعض المظاهر العنيفة فى العالم الواقعى .

منتج المعنى

من الصعب تفكر المرء فى إدراك المتفرج بأن المسرح له طابع منتظم فهو يتبع علامات العرض المسرحى طبقاً للقواعد المسرحية فالمتفرج الذى ينتمى للشرق الأقصى يتابع قصة يعرفها تمام المعرفة ، وهو يهتم اهتماماً كبيراً بالنجاح وبالعلاقات المسرحية كما يهتم بمراحل الأسطورة التى تنتمى لعالمه الثقافى ، وهذا لا يعنى أنه لا يهتم بتسلسل الأسطورة مثل الطفل الذى يستمع إلى قصة للمرة الألف ، وفى المقابل فى الغرب فالمتفرج يتابع تسلسل القصة ، وينتظر البقية. فلديه عن (٢) المسرح منظور أفقى وتطور لغوى حيث يلعب التوتر والانتظار دوراً قاطعاً . والسؤال الذى يطرحه هو " ماذا سيحدث لأبطال الرواية " ؟ ومع ذلك فإن التأليف المسرحى والأقلام والأضواء كل ذلك يدخل فى الحسبان : فالأوبريت والمسرح ذو العروض الكبيرة فى شاتليه وباليهات الأوبرا تحمل طابعاً شعبياً بجميع ما تحمله من معان. إن كل شكل مسرحى يفترض لدى المتفرج الصلة بين التمييز والصور المسرحية والاستماع إلى الأسطورة ، تلك الصلة المختلفة طبقاً للثقافات ولحظات التاريخ ، والأشكال المسرحية .

(١) بريخت ، شراء النحاس ص ٤٣ .

(٢) الرجوع إلى ديپارس ، من أجل النظرية الاجتماعية للعرض المسرحى .

المعنى منذ البداية

إن ما نستطيع أن نقوله هو أنه منذ البداية يتلقى المتفرج شيئاً وكأنه "ذو معنى" مسبق وطعم للمعنى : فتروى له قصة ، ويرى أشخاصاً يتعرف عليهم مثل "الملك" أو "المحارب" أو "العامل" ويرى أماكن يطابق بينها وبين "القصر" أو "المصنع" أو "المسرح" فالمعنى المباشر للخيال ، والمشار إليه يبدو له وكأنه مجهود (كقاعدة عامة) فهو يستطيع قراءة الصورة والأسطورة ، على الأقل طبقاً للأشكال التقليدية للمسرح وبطريقة أخرى تكون علامات الخيال شفافاً بالنسبة له . ويمكننا أن نقول وبشكل معكوس إن المعنى يسبق نظرية الرموز والعلامات . وقبل أن يكون العرض نظام علامات نرى أنه تتابع فى المعنى وذلك بالنسبة للمتفرج . ويمكن أن يظل عند هذا المستوى ، مثل أى شخص يقرأ الإلياذة وهو يظن أنها تروى عن غضب أخيل . وفى أحسن الأحوال فإن بناء المعنى الذى يفرض نفسه عليه منذ الوهلة الأولى مهم للغاية ومع ذلك فإذا كان هو الرأى المشار إليه؛ فلاشئ. يؤكد لنا أنه لم يلحظ مفهوم الأسطورة . ويكون عمل المتفرج تعميق ذلك الإحساس اللاشعورى . ويختلف المتفرج الغربى عن المتفرج الآسيوى الذى يتطلع إلى النجاح، ويكتفى المتفرج الغربى بالخيال.

والمهمة الأولى "لمدرسة المتفرج" هى أن يدير نظره نحو النجاح - وأن يجد الوسائل التى تتيج له رؤيتها .

النص والسيكولوجية

كذلك فإن التقليد المدرسى الذى لم يستنفد مضاره بعد؛ يريد أن يكون المسرح أولاً هو الدراما ، أى النص الخالد، إحدى الروائع التى تستحق الدوام وبها سيكولوجية العواطف، ويكون منحوتاً على الرخام، وخلق كائنات أدبية تزخر بالحياة عن الأحياء أنفسهم. وإذا وجهنا سؤالاً لمراقب فى سن الدراسة عن العرض الذى رآه ، وإذا تجرأنا وسألناه عما اهتم به من خلال العرض ، سيكون عليه أن يجيب (إجابة مهذبة قد ينتظرها المحاور) إنها "الحقيقة" السيكلوجية "حقيقة الطباع"، وسوف يطرح على

نفسه - أثناء العرض - الأسئلة التي يظن أنه ينبغي أن يجد لها جواباً: كيف يكون ذلك الشخص. وبالإضافة إلى خيال الأسطورة ، وهى غذاء كل متفرج للمسرح نراه يضيف خيال الطباع . إن ذلك على الأقل هو ما تلزمه المدرسة بالبحث عنه ، وكما رأينا بالنسبة لحوار الممثل ، فهو يتساءل كيف يكون ، وما يشعر الذى يتحدث بدلاً من أن يتساءل باندعاش كيف سيتكلم ويتصرف الذى يحس بذلك ، ما دام فى مثل هذا الموقف ، ونفهم كيف أن المحاولة الثانية "للطالب - المتفرج ، بعد انتباهه للنجاح ، فإن ما يجذب انتباهه هو الحوار فى مادية إشاراته - وتأخذ كلمة حوار ، بالطبع بمعناها الشامل للحوار الشفهي وغير الشفهي ، وسوف يستمع إلى ذلك الحوار بدون أن يرجعه إلى فاعل - يؤلف تلك الكلمات ومنيع الشعور ، وسوف يستمع إلى الشعر ، دون إرجاع العلامات إلى "الخارج" . وسوف يتمتع أن يعتبر ما يراه ويسمعه كعلامة على الأنا وعن ذاتية الشخصية . وسوف يتوقف عن اعتبار حوار ماكبث (حوار شفهي - وغير شخصي) لإظهار الروح والمشاعر لشخصية ماكبث . وسوف يستمتع إذن بمسرات غير منتظرة .

من أجل استخدام جيد للمسرح :

فك الارتباطات

فك ارتباط حوار الشخصية : يستطيع المتفرج إذن أن يسمع الحوار كنص بالمعنى الشامل للكلمة ، فالاستماع إلى الأحاسيس الشعرية المتداعية والاستماع إلى محتوى الحوار دون إرجاعه لضمير سيبى . وببذل العرض المسرحي المعاصر جهوداً قيمة لمساعدة المتفرج فى فك الارتباط باستبدال الأدوار .

وتفتت الشخصية إلى عدة وجوه ، أن يرفض الممثل الطلاء النفسى للخيال فلا يبدو الحوار عندئذ كمنبع تحقيق نفسى (ويرفض المتفرج ما هو مفترض مسبقاً ويعتبر ذلك فك ارتباط حوار لموقف مؤكد أو بعبارة أخرى إقامة الصلة الجدلية بين الحوار والموقف كما تعرفها العلامات المرئية الشفوية للعرض المسرحي . ويتضافر الخيال الخلاق للمتفرج

مع ما يقترحه المخرج فى خلق علاقات جديدة وأوضاع جديدة ، وكما يريد بريخت "تأليف أشكال أخرى للتصرف" ويصبح المتفرج راوياً مساعداً للأطُر "فتحطيم قانون العرض" المسرحى، أو بعبارة أخرى مراجعة جميع العلامات التى لا يمكن قراءتها طبقاً (١) للقوانين العادية : القانون المسرحى والنفسى والثقافى .

نظرية الرموز والعلامات

إنه الموقف العام الذى يتخذه المتفرج أمام المنظر المتغير وبالتأكيد فإن هذا الموقف يتغير بصعوبة إذا لم يكن الممتحن قد انتهى من عمله وإذا لم يكن قد أتم العرض مثل مجموعة الرموز والعلامات التى يمكن قراءتها ولا يستطيع المرء أن يولى اهتماماً لأشياء العرض مثل أن تكون الأريكة مخملية فى جنوا والتليفون الأبيض فى المسرح هذا المساء ولننقل هنا الالتزام بالمعايير : وبعد كل شئ، يهدف الكاتب إلى أن يُعدنا لنظرية الرموز والعلامات بالنسبة للعرض وأن نراها ليس فقط كمجموعة إشارات ولكن كتقاطع وظائف رمزية. ونجد هنا الصعوبة التى صادفناها طوال هذه الصفحات، وخاصة التى تتعلق بعمل الممثل : الصعوبة حتى لا نقول استحالة أن نعزل الإشارات. ويمكننا أن نقول "لتلميذنا" أن نعزل ونتبع تلك الإشارة: أن ننظر حركة الكراسى فى الرقيرزور، بأن نلاحظ طوال العرض المسرحى إيماء ذلك الممثل، وأن نتابع مختلف التطورات، ولكن هذا العمل الأساسى لكل بحث عن الرموز فى العرض؛ يكون غير مجدٍ بالنسبة للمتفرج الذى لا يملك هذا الطموح.

(١) حول نظرية الرموز ص ٢٩٤ .

وتتركز الصعوبة القصوى لعلم الرموز والعلامات، فى أنه -كما رأينا- لا يوجد مفتاح للأحلام والرموز ، فالرموز لا تخبرنا بمفردها عن شىء معين فمأذا يعنى الرداء الأبيض؟ هل هو زى وعلامة للتقاء ، وصلة بالدين ، ويعنى علامة حداد بالنسبة للأسويين . ويعنى الصيف أو الشاطئ بالنسبة لنا ونعلم أن ماله معنى هو تركيبة العلامات.

ولنتفنى فوراً بالقصيدة التراجعية فهى ضرورية - ولها رونق - بالنسبة للمتفرج فهو يمر من حالة تراخى على امتداد السرد إلى سياسة المطالعة الرأسية للإشارات فى العرض المسرحى . ومن الضرورى ألا يعطى المتفرج معنى لما يروى ، ولكن عليه أن يلحظ ما يتم عرضه على خشبة المسرح ، وعليه ألا يندفع فى دوائر الغياب (فى روما منذ ألفى عام) ، "فى ألمانيا منذ عشر سنوات" ، "فى بيجال منذ ثلاثة أيام" وعلى المتفرج أن يكون منتبهاً للعرض الحالى وهو الواقع الفنى ومن أجل هذا فهو يركز انتباهه لكى يستخرج أكبر قدر من العناصر الممكنة : فينبغى إعادة بناء العرض كعالم ممكن. ومن أجل ذلك تكوين ثلاث أنظمة من العلامات :

١) الفضاء ليس فقط فى تناسقه أو المكان الذى يصوره ، ولكن فى شكل العلاقات التى يفترضها بين الأبطال فى الرواية وكذلك بين خشبة المسرح والجمهور .

٢) الأشياء، بمفهومها كمرجع فى العالم ، ولكن أيضاً كعناصر لعب بالنسبة للممثل وإذا اعتبرناها فى ماديتها وفى وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة، والكناية والرموز .

٣) الممثل واعتباره منتجاً للحوار الشفهى ، ولكن أيضاً فى علاقاته بمن يتلقى عنه، سواء بطل الرواية والجمهور، وتعتبر ملاحظة الممثل مهمة صعبة للغاية ولكنها مثيرة أيضاً: فيؤلف الممثل شخصية، وذلك هو المجال الذى يتوق المتفرج إلى رؤيته أولاً ولكنه أيضاً يتحدث عن حوار منفصل عنه ويمكننا سماعه

كحقيقة مستقلة، كحوار بلا موضوع، وأخيراً فهو كائن حي له جسد وخواص جسدية وصوتية مميزة .

الذاكرة :

إن أهم أنواع التريبة بالنسبة للمتفرج هي الذاكرة. وتعمل كل إشارات العرض المسرحي على الذاكرة، حيث إن المسرح هو فن الحركة. ويستند كلية على تغيير الحركات ويعنى الإحساس بالمشهد إقام العمل المزدوج لترسيخ العلامات في الذاكرة والانتباه إلى تغييرها. ولنضرب مثلاً بما اتفقنا على تسميته الديكور، بمعنى العناصر الثابتة للفضاء المسرحي. فيلاحظه المرء للمرة الأولى في بداية العرض ثم لا يلبث ألا يراه أحد إلا إذا ذكرنا به أحد أحداث العرض المسرحي مثل: تغيير الإضاءة، حركة الممثل فتح أو إغلاق باب أو نافذة. ويلاحظ المرء في تلك اللحظة وجود الديكور وتكون نتيجة عمل الذاكرة هو انبعاث الأحاسيس الواحدة تلو الأخرى مع اختلاف بسيط بينها، ولكن بطريقة مختلفة تماماً إذ إن الإحساس الثاني يغطي على الأول، ويعطى للديكور رونقاً ومعنى جديدين. إن استخلام نفس العناصر في نص كامل مختلف (لغة وإضاءة وشخصيات وقت الحدث) كل ذلك يؤدي إلى تراكم الصور بعضها فوق بعضها الآخر .

وحتى نتحدث بوضوح أكثر، فهو يؤدي كذلك إلى التكديس : فمع استرجاع العناصر الماثلة؛ تقوم الذاكرة بصناعة المجاز.

وعلى العكس من ذلك فإن تغيير (الزى والمظهر بالنسبة للممثل والإضاءة) ينتج منه نوع آخر من الاستيفاء والتركيز المجازي، وينبغي أن نعطي لذلك الوجه معنى أن يكون المتفرج قد وعى ذلك التغيير وتذكر الحالة السابقة .

وفي حالات الفن المسرحي الحديث يعمل المخرج من خلال عدم الاستمرارية الزمنية إنها ذاكرة المتفرج الذي يعطى المعنى لما هو غير متصل ، وإلى التعلق ببعض العناصر

النادرة (١) من النجاح .

ويتركز عمل الذاكرة فى كل ما يتصف بالزوال وبأنه شىء وقتى فيما يتعلق بالعرض المسرحى وفيما يضمن له البقاء ، وفيما عدا الفلاشات المتقطعة للذكرى (الصورة - الحركة) والمسرو والمبهم للذكرى؛ تعتبر ذاكرة المتفرج قريناً يتيح الصلة بالنسبة لبقية العروض وبناء الثقافة العامة .

إعادة التكوين والخلق

يعتبر العرض المسرحى مجموعة غريبة بغناها فى الرموز وقد تختلف طريقة التعبير والمدة الزمنية . ويتلخص عمل المتفرج فى أن يصنع بعناصر مختلفة مونتاجات متزامنة، سواء كانت لوحات تحتضنها العين فى حركة واحدة ، أو علامات منفردة ينهض على إدراك المتفرج أن ينسج فيما بينها نوعاً من الصلة . ومن المستحيل أن يستطيع المتفرج أن يرى ويسمع كل شىء فى آن واحد، ويشاهد جميع الممثلين ، ويفهم جميع الرموز . فهو يشيد مجموعات للإخراج يعد لها . وإذا كان هناك اليوم اتجاه حالى للإخراج فهو يتجه إلى التحرر التدريجى من هذا الشكل المبدع عند المتفرج سواء عرضت عليه حركات متقطعة عليه أن يبذل مجهوداً لتجميعها وأن يقترح لها معنى؛ أم كان ثراء الحركات الضئيلة التى يقوم بها الممثلون ودقتها يجعل من الصعوبة أن يتابعها كلها عند جميع الممثلين (فيتاز) أو كان المتفرج غارقاً تحت شلال العلامات والصور (بلاشون) وفى كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه فى حدود قدراته للملاحظة ، واتساع ثقافته (المسرحية والتشكيلية) حتى فى الحالة التى يكون فيها توازن الخلق المسرحى حين يكون المتفرج غير معرض للضياح كما هو الحال بالنسبة لسترهله ، ويشرى العمل الثقافى التركيبى للصور حتى يضطر المتفرج إلى بذل المجهود وتركيز جميع مراجعه الثقافية (ومن بينها الصور) ويعمل الإخراج الحديث حالياً فيما

(١) انظر لما سبق ، " الزمنية " ص ٢٦٧ .

هو غير متصل (رأينا ذلك من قبل) : فصل القضاء ، وبعبارة الأشياء ، بطريقة شاذة ، تنافر الإشارات التي يقوم بها الممثل - ويستعيض المتفرج عن ذلك التقطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة في المعنى . ولكنها لا تشكل حواراً منظماً ولكن كوكبات ذات معنى ، ولا يستطيع المتفرج في كثير من الحالات أن يشكل عن طريق المونتاج تلك المجموعات ذات المعنى ولكنه يكتفى باللصق ، وفي هذه الحالة وبالنسبة للمتفرج ، سيكون التنافر له معنى . وهنا يعطى نوع من الشعر السريالي للمتفرج حرية تفهم المسرح .

الجدلي

إن تعليم هذا العمل الذي يتصف بالبراعة والصعوبة يتطلب نوعاً من الخفة وسرعة الإدراك الذي لا يتكرر ، هل تجعل المتفرج غير جدير بالانزلاق إلى مستوى الأسطورة ، وإلى لذة التسبب ، والاكتشاف المستمر ؟ ونرى هذا الكم من الاعتراضات .

كيف نوقف في كل اللحظات الحركة التي لا تقاوم للعرض المسرحي ؟ وينبغي أن نقبل بلا شك مخاطرة السير بطريقة بهلوانية ، عندما يتطلب عمل الممثلين بحق أن نتوقف وسيتم بهذا الثمن التشابك بين الإدراك التطوري وبناء الأنظمة اللغوية المتزامنة وسيتمكن المتفرج من أن يتفهم ليس فقط جوهر الأشياء ولكن الوظيفة الرئيسية للمسرح ، التشابك بين الرمز كتحقيق للنجاح وكتطبيق ذي معنى ، وحضور مسرحي والرمز كفنية ، تعنى شيئاً آخر ، إن هذا التشابك هو الذي يتيح فهم المسرح كوسيلة لتنظيم الواقع (١) وإلقاء الأضواء عليه في العالم . إن ذلك التطبيق المسرحي الذي يطالب المتفرج بأن يعيه جيداً ، لا يقتصر فقط على البناء للحلم ، والإمكانية المتاحة للمتفرج أن يمس (أو يحلم بأنه يمس) استيهامه . والوسيط بين ماهو خيالي وواقع العالم المسرحي . ونستطيع أن نقرأ في النجاح المسرحي ، تطبيقاً مسرحياً مستقلاً ، وإذا أمسكنا بصلاية بطرفي السلسلة بالخيال والتطبيق المسرحي فسنرى أن الحدث

(١) " هذا الواقع " ليس هو العالم المادي ولكن البناء الذي يقوم على تجربة المتفرج .

المسرحى يستطيع بناء الصلة بالعالم . ويمتنع الجدل فى الإدراك المسرحى سلمية الخيال
وصورية التطبيق.

تجديد علم الدلالة

لا يتمسك المتفرج ، ولا يستطيع أن يتمسك، بوضع العلامات وتسمية الرموز، ولا
يستطيع أن يتمسك بنظرية الرموز والعلامات . عليه أن يجد معنى لكل رمز يدركه .
وبعد قيامه بعمل " التحليل " للمشهد ، والتعرف على العلامات ويعد تحليل نظرية
الرموز والعلامات؛ يعود المتفرج إلى المعنى والفكرة وقد رأينا من قبل أن كل تحليل
يفترض تجميعاً للعلامات، وبناءاً للمجموعات والنظائر .

وهناك اتصال بين نظرية الرموز والعلامات وعلم الدلالة . وتعتبر إحدى خصائص
توظيف العرض المسرحى بالنسبة للمتفرج، وأن كل ما هو موجود على خشبة المسرح
سيكون إشارة، بقصد أن له معنى، وأنه إذا كان هناك شئ على المسرح، وإذا قام الممثل
بحركة، فذلك لأنه يريد أن يقول شيئاً. وكما رأينا من قبل، فإن أول نظرة للمتفرج
تعطينا معنى أولياً، والمثال على ذلك فيما يلى:

نرى عرضاً لمسرحية "مريض الوهم". وهناك صورة: رجل يقول إنه مريض، يجلس
فى مقعد مريض، ولهذه الصورة معنى(أو عدة معان).

وليس لهذه الصورة معنى، وحتى يكون لها معنى يجب أن تنسب إلى مرجعها وإلى
مجتمع لغوى بمعنى نظام أو عدة أنظمة للمراجع. ومن العبث أن نقول إن هذا العمل
"المرجعى" الذى يعطى المعنى للرمز بالنسبة لعالم المراجع؛ بدأ إذن - وربما تم تصنيعه -
بواسطة العرض . وفى أغلب الأحيان يقوم الإخراج بوضع الرمز (اللغوى) فى مكان
لغوى خيالى ليس كما تخيله كاتب النص ، ولكنه مختلف أيضاً عما فى ذهن المتفرج.
لقد قام المخرج بدمج بعض الرموز بالنسبة لعالم المراجع، ولكن لا يستطيع أحد أن يقول
أن المتفرج يقبل ذلك المراجع، ولا يتمسك به وفى الواقع هو لا يستطيع أن يتمسك به،
وهو مضطر بأى طريقة إلى أن يعيد التفكير بالنسبة لوضعه الشخصى فى العالم. ولا

يساعد العرض المسرحى إطلاقاً المتفرج على نظام المراجع : فعليه أن يصنع وسائله المرجعية الخاصة

ومن العيب أن نتساءل إذا كان الفن يعكس أو لا يعكس العالم: فالمتفرج فى المسرح هو الذى يجعله هكذا. ويجعله يرتد إلى تجربته الشخصية. ونفهم خطأ بعض المسرحيات المتأمرضها، حيث تكون مراجعها سليمة وتفرض معنى سابقا قد يوفر الجهد ولكنه يلغى التفكير بالنسبة للمتفرج.

ونرى إذن أين تتوقف الأيديولوجية، وكيف (يعد بريخت أستاذاً فى ذلك)، إن القراءة السياسية -بالمعنى الواسع للكلمة- للعرض المسرحى لا تجد مكاناً لها إلا بعد قراءة الرموز وليس قبل ذلك. وكلنا يعرف أن العرض يمكنه أن يعكس المعنى الخارجى للنص الدرامى، وكيف يتم ذلك .

(١) بتغيير المراجع

(٢) بإيجاد نظام من الإشارات بحيث يكون المتفرج مضطراً تقريباً أن يختار المرجع حيث يتغير المعنى. وينبغى علينا أن نسأل المخرج والمتفرج لكى يتسنى لهما الإجابة على الأسئلة حول معنى العرض، وإيديولوجية تلك التجربة المسرحية. ويمكننا فى هذا الإطار أن نفهم الوظيفة المزدوجة للمسرح من جهة المنظور السياسى والمسرح الأسطورى. ويرجع المتفرج العرض المسرحى إلى عالم المراجع الخاص به، سواء كان واقعياً أو خيالياً. وتتيح قراءة العرض للمتفرج أن يقدم حساباً وأن يعرف تماماً مكانته فى العالم (بريخت). وعلى العكس من ذلك فإن المسرح الأسطورى والعرض الأسطورى لا يجعل المرء يشهد دراما مقدسة ولكن يضطر المتفرج نفسه أن يرجع إلى تجربته فى الحياة وأن يجعل من الأسطورة مبدأ لتنظيم العالم .

إن إجراءات العودة إلى المراجع ليست بالشئ اليسير: فهي تنعكس جديلاً على العالم، ويجد المتفرج نفسه أمام لوحة لتنظيم العالم في ميساحة محددة، نظام ملموس وغير خيالى، وكذلك يشيد المتفرج، كما رأينا بعض المراجع بالاستعانة بعالمه الخاص (عالم التجربة، وعالم الثقافة). وقد ينعكس ذلك المرجع، ويمكننا قراءة أشياء عن العالم بينما نرجع إلى التنظيم المسرحى. وكذلك نستطيع أن نفهم بعض أعمال المسرح التى لا تتعارض مع مفهوم النفى. ويدرك المتفرج جيداً أن المسرح ليس هو الحياة؛ ولماذا لا يستعير لحياته الخاصة بعض الحلول من المسرح؟ وكما قال السيد كلاين عندما تحدث عن بريخت: "يصير الموعد النهائى للتطور الدرامى هو النهاية الأساسية للتطور الحقيقى".

ومن هنا نرى كيف أن التطور الخاص بالناحية المرجعية عند المتفرج أصبح تطوراً خلافاً؛ ومن هنا يستطيع المتفرج أن يؤلف علاقات جديدة بين المسرح والعالم إن قراءة العرض المسرحى وتعلم هذه القراءة، لا يقتصر ذلك فقط على تنقية الاستهلاك الفنى بل يعنى التسجيل الذاتى فى تأليف مثير. بشرط ألا يتوقف المرء عند المعنى الأول، أو تحليل العلامات ولكن بقبول إجراء مطالعة شعرية مزدوجة للعلامات من أجل مطالعة شعرية للعلامات.

لقد تحدثنا قبل ذلك عن علم البلاغة الخاص بالعلامات. إنها طريقة المطالعة التى، وبشرط وجود الوقت والقوة لإتمامها، تتيح التطبيق الفنى الذى يكون متناهيأ فى مسيرته. إن ملاحظة انتظام العمل المجازى للعلامات، وهذا التبادل، وهذا الانزلاق الدائم؛ يصنع سلسلة بين جميع عناصر العرض المسرحى، وأن نرى فى تداخل العناصر مع بعضها البعض هيكلاً كاملاً من الاستعارة يشيد صلات جديدة، وأن نجد فى علامات الفن المسرحى الوجه الذى يشيد الفن المسرحى الذى يصلح حاضراً العلامة وغياب ما يبدل عليه، الشخصية والممثل، والموت وعدم الموت، الحياة والتماثل مجموعة من الصور الذهنية والحساسة التى تخص المتفرج.

هل هى ألعاب شكلية أو صورية. وحتى أشكال البلاغة يكون لها مراجع تصلها بالعالم ، إن مايشير إليه مارسيللو باجنينى؛ بالنسبة للشعر يتناسب حرقياً مع حالة الشعرالمسرحى ، تحطم القصيدة المعنى الحرفى وتشكل تجديداً فى المعنى لا يظل حببياً فى دائرة الخطاب الشعرى، ولكنه يظهر أفقاً جديداً للمراجع نحن ندفع عن أنفسنا أن نكون معيارين أو أن نطلب من نظرية الرموز والعلامات معايير خاصة بالقيم، هل نستطيع أن نحلم حول هذه الأفق من المراجع: ربما تكون الروائع الدرامية ، وتكون فى خدمتها مختلف أنواع الإخراج التى تفتح أفقاً جديدة للمراجع. ويخلق العمل الجديد قانوناً يختص به وإمكانيات جديدة للمراجع تتيح لهذا العمل الانفتاح على العالم . هل يعتبر الفن ثورياً؟ قديكون كذلك إذا أتاح قراءة ثانية للعالم تبشر بالتغيير.

الفصل الثامن

سرور المتفرج

كان يريخت متفائلاً: فالسرور والمعرفة عنده لا يفترقان، والمعرفة والتذوق شيء واحد. وتلك وقاحة في التعبير ليس فقط بكلمة سرور ولكن كلمة لذة التي تحمل بين طياتها الكثير، ويمكننا أن نقول كل شيء عن سرور المتفرج، فالنماذج المتضاربة لها احتمالاتها سرور المشاركة الوجدانية وسرور التهكم وسرور بعدم الفهم، والسرور الناتج عن البعد الذهني والسرور الناتج عن النزق العاطفي، والسرور الروائي (وبعد ذلك؟ يتساءل الطفل المتفرج) وسرور اللوحة، السرور من الضحك والسرور من البكاء، السرور من الحلم والسرور من المعرفة، السرور من اللهو والسرور من العذاب. السرور من الأمانى والسرور من البعد عن العواطف... ويمكننا الاستمرار في هذه اللعبة من المتناقضات.

ويمكننا ملاحقة السرور المسرحي المنبث والذى لا يغيب أبداً، من خلال نظام من العلامات في العرض، في كل مرحلة لكل بحث مسرحي، إذ نجده كامناً متغير الشكل، عنيذا.

بعض المقدمات :

١) إن السرور المسرحي ليس سروراً منعزلاً، بل هو ينعكس على الآخرين ويمتد ككنار البارود أو يتجمد فجأة. ويبدى المتفرج إشارات بسيطة تدل على الجهور فيما عدا الضحك الصاخب والدموع الصامتة، إذ تكون العدوى ضرورية لسرور كل فرد، إذ لا يذهب المرء وحده إلى المسرح- وإذا ذهب بمفرده، تقل بهجته.

ب) يأخذ السرور المسرحى أشكالاً متعددة فى حد ذاته، إذ يتكون من كل أنواع السرور التى تتعارض فى بعض الأحيان؛ فهو يختلف طبقاً للأشكال المسرحية. ولا يمكننا أن نرى فيه مفهوماً مشاركاً فى المعنى. ولا سيما أن له طبيعة مزدوجة

- فهو سرور لاستدعاء الغياب (الرواية، الخيال، من جهة أخرى)

- وهو سرور بالتأمل، فى الواقع المسرحى الذى نحياء مثل النشاط الملموس الذى يشارك فيه المتفرج.

ولا ينفصم هذان الشكلان من السرور إذ يرتبطان بشدة، وأحياناً يكونان منفصلين طبقاً لأشكال العرض. الفرحة بالنموذج البسيط أو الحافز العاطفى فتلك حركة ذهاب وإياب بين الشعور بالغياب واللعب بالحضور.

ج) نتيجة طبيعية لا يكون سرور المتفرج مجرد تلقى سلبى، بل هو صلة لنشاط، ولمجموعة من الأنشطة التى يتقلدها بعض الشئ (وقد رأينا مدى الازدواج بينها)

د) نستطيع معرفة مدى سرور المتفرج بمدى العلامات الكثيفة (التي تقاوم المعنى) أكثر من التى نحيلنا إلى معنى واضح وذلك يرجع لشفافيتها.

من أجل تنظيم عملية الرموز والعلامات للسرور

إعداد الأسطورة

كانت الأسطورة موجودة فى البداية، وسوف نرجع إلى زمن سحيق لو حاولنا تبرير السرور الناجم عن القصة المروية، ذلك السرور الذى يقدمه الراوى لجمهوره مثل راسين- شكسبير وجنيه. السرور من التطور اللغوى لقصص غير معروفة ويكون التوتر أساس السرور. السرور من تكرار قصص معروفة، ويكون ماثلاً للسرور الذى يشعر به الطفل الذى يطالب أكثر من عشرين مرة بتكرار رواية يحفظها عن ظهر قلب ولكن على

الرواى أن يلتزم فى سردها بأدق التفاصيل .

إن المتعة من السرد لاتكون متعة بسيطة أكثر مما نرى "الأشكال البسيطة" فى الأدب: فالروايات المسرحية هى "سرد حى لأحداث -معادة أو مؤلفة- تطوع الرجال وذلك لأغراض اللهو ". وأسباب "هذا اللهو"، لماذا تلك "الاعادات للحياة الجماعية للرجال" وهل هى جديرة لأن نقنحنا السرور، بدلاً من أن تبدو مضجرة لأنها تكرر لما هو موجود، ولايحدثنا بريخت عن ذلك، وعن أسباب السرور الناتج عن السرد لامتلك إلا تخمين: ذلك السرور (١) "الفرويدى" أن نرى -دون أدنى وجه للخطر- عن طريق الكلمة العادية أو الصور الثقافية، مما قد يجلب الخوف أو الرغبة الخطرة، وقد أحب جميع الأطفال قصة "الإبهام الصغير" وأحبوا الدوار البسيط الذى يستشعرونه خوفاً من أن يتركهم أهلهم. وفى الطرف الآخر من السلسلة، نستطيع أن نرى - وذلك عند بريخت - نماذج مصغرة - وسيلة سريعة وبلا خطورة بمشاهدة ميكنة الأحداث الإنسانية وبذلك نكون قد تجاوزنا آفاق السرور البسيط للرواية .

الأسطورة

ليس السرور الناجم عن السرد مسرحياً بحتاً، فقراءة الأسطورة، والأقصوصة أو سماع رواية بوليمسية فى الراديو تعطينا نفس القدر من السرور مثل الرواية المسرحية. ونستطيع أن نعرف قدر السرور داخل العرض المسرحى، فقد ينجم عن الخيال لا عن سرد مايؤدى على خشبه المسرح أو الراوى والرواية، ولكنه ينجم أيضاً من الإيماء (٢) وتقليد الكائن الحى والعمل، ذلك السرور المسرح حتى فى داخل الحياة اليومية، ونصل هنا إلى هذا النوع من الفن المسرحى التلقائى، وهو الحياة اليومية

(١) بريخت العضو الصغير "كتابات حول المسرح"، ص ١٠ - ١٢ .

(٢) بروفيتلهم .

والعلاقات الإنسانية: الايماء والروايات اليومية والتي سوف نرى السرور ينعكس على العرض المسرحى من خلالها، السرور من الحديث الإنسانى الذى تشعر بطلاوته فى "الحياة"، ومن فوق المنبر، وعبر الأثير، وفى التليفون. ولاداعى للمسرح حتى نشعر بهذا السرور، ونشذوقه، وربما لانجيد أيضاً معنى فى عزل ذلك السرور عن العرض المسرحى لأن ذلك النوع من السرور لا يمت إليه بصلة ولكنه يحتويه، فالمسرح وحده كفيل باحتواء (١) وتشكيل نوعية خاصة .

السرور المرتبط بالعلامة

إن السرور المسرحى المحض هو سرور العلامة، وهو الأكثر تعبيراً عن نظرية الرموز والعلامات. إذ ما هى العلامة؟ إنها ما يحل مكان المادة، ذلك الحضور الذى يكون فى نفس الوقت غياباً: البكرة فى مكان الأم، خشبة المسرح فى مكان الحقيقة الغائبة، مسرح كعلامة لسد الفراغ. إن ذلك النوع من سد الفراغ هو من أساس السرور المسرحى. فالذاكرة واليتوبيا، الرغبة والذكرى، كل ما يستدعى الغياب ذلك هو تيرب السرور المسرحى .

سرور التقليد

عندما نتحدث عن السرور المسرحى، ينبغى أن نتعد عن أى إرهاب إن كل امرئ يحس بذلك السرور ولا يجرؤ على الاعتراف به. إنه سرور قوى ومشرف، هو يعتمد على الرغبة فى أن يرى تقليد العالم بإمكانياته المحدودة، والحرفية. إن تقليد الطبيعة :

الانفجارات البركانية أو أمواج البحر، وتقليد المجتمع، وتقليد الاحتفالات التى لا يرتادها سوى الأغنياء وذوى النفوذ: تقليد حفل فى القصر، يستحسن ألا تكون الوردة طبيعية ولكن من القطيفة ويستحسن أن تكون الوردة صناعية. إنه سرور

(١) نظرية الحبور عند فلاسفا .

طفولي، ولأحد منا يستطيع أن يهرب، والأكثر تتبعاً "للموضة"، ومخرجونا ومصوروا المتفرج لدينا يصورون لنا مناظر بزوغ الشمس وغروبها فوق الجبال وميض الأضواء في نيويورك، ويعجب بذلك مشاهدونا المتطورون مثل الأطفال في الشتاتليه. السرور بالتقليد وهو بذلك أيضاً السرور بالصورة وكلاً يسير في ركاب الآخر.

ويمكننا أن نبتسم من ذلك، ولكن في أحسن الأحوال، فإن الإخراج يرينا أن التقليد الإيماني ليس ثمرة السحر، وأنها تبعث السرور المزدوج إذ إنها ثمرة التطبيق الإنساني القابل للنسخ والتقليد. ويتأرجح سرور المتفرج بين هاتين الحركتين الافتتان بالخلق السحري، وملاحظة تطبيق التقليد. وفي كلتا الحالتين يكون السرور في مراقبة الحركة أو نظام الحركات التي قد تنعزل: فالمسرح لا يقلد كل شيء، كما رأينا ولكنه يركز المحرق على ذلك البناء الخاص.

التفكير في العلامة

السرور من الرؤية، والسرور من السمع

لن نستفيض في الشرح عن السرور من المشهد الخالص، وجمال الألوان، والأزياء، وجمال الأجسام عن الانفعال بالموسيقى، إنه السرور الخاص بكل شكل من أشكال المشهد بما فيها السينما. ومع تلك الدقة، والتركيز المعرفي للنظر، في المسرح ليس ثمرة صناعة سابقة بل هو انتاج العمل الحسي للمتفرج في كل لحظات العرض. وللسرور المتعلق بالصورة يضاف السرور الناجم عن ذلك العمل، ولم تكتمل اللوحة بعد (فلا يستطيع أحد أن ينظر إلى جميع الحركات في نظرة واحدة) ويسعد المتفرج من هذا العمل بالنظر والسمع معاً وينبغي أن تسرع بالنظر: فالصورة المسرحية منتزعة من شلال الحركات، وهذه الصورة تخفكك بمجرد أن تكتمل، ويصبح تكوين الصورة المسرحية (بصرية وسمعية) مصدراً للسرور. وفي الواقع فإن أحد الخصائص المميزة للإخراج الناجع هو السماح بذلك السرور الثير، وأن يفسح المجال لجميع أنواع الصور المتاحة وأن نترك للمتفرج الشعور بأن سروره في الرؤية لم يكتمل بعد، وأنه مازال

مجموعة من العلامات متبقية لم يرها ولم يستنفذها ، كان يمكن رؤيتها فى مكان آخر. السرور بكل ماهو زائل، وحرب كل ماهو زائل .

ويمكننا أن نرى اللوحة بشكل آخر إذ لم ننته بعد من رؤيتها بطريقة أخرى وأن نقوم بدراسة كل تفاصيلها ونظل اللوحة باقية أبداً . وينتهى العرض ويستمر فى عمل الإخراج جدل بين ثراء العلامات والامكانيات المحسوسة للمتفرج .

لذة تعديد الحرف :

نحن نعلم أن إدراك المتفرج المسرحي؛ هو نوع من تعديد الحرف بالمعنى الفنى للكلمة، وأنها مصنوعة من أجزاء متناثرة ، ومن أجل استعمال آخر؛ فاستعمال كل متفرج يصنع مجموعة جديدة- بأجزاء من المجموعة السابقة فنية لوحة الحركات المتعارضة لاثنين من الممثلين، سطوع الأنوار تلك التركيبة الخاصة بكل متفرج ، يستطيع المخرج إعداد تلك التركيبة، ويسعد المتفرج ويشعر بالسرور المسرحي مع العناصر المقدمة .

ويكون العمل بالنسبة لمشاهد السينما أقل بكثير لأن الصورة تصطحبه من ذراعه وتكون لديه قدرة أن يسبح وحده فى الظلام ؛ أما المتفرج فى المسرح فعندما يشيد عرضه لنفسه؛ فإنه ينعم باللذة الحائرة فى المجابهة الدائمة مع -ما يصنع إلى جواره- جاره المتفرج .

سرور الذاكرة :

ونعلم أن إدراك المتفرج لا يكون متزامناً فقط بل هو تطور فى اللغة ، فالذاكرة تسترجع العناصر السابقة للعرض، ويكون هذا السرور إيجابياً، ولا يتوقف عند معرفة ما مضى، فإن تطابق العناصر السابقة والحالية يتيح صناعة جديدة. وهنا يشعر المتفرج برشاقة ذاكرته ، وحدة ذكائه، إن التقارب والاختلاف يلعبان بالنسبة له لعبة ما .

ولا ترجع بنا الذاكرة فقط إلى الحركات السابقة على العرض ، بل إلى مرجعية الحركات المحسوسة . وبطريقة أخرى فإن الحركات ترجعنا إلى ما فى تجربة المتفرج وما قد يتناسب معها . ويستدعى الكون الوهمى الموجود أمام المتفرج الكون الخاص بالمراجع بالنسبة للمتفرج ، وهو عالم تجريته الخاصة وتجربته الثقافية . وإذا صاح قائلاً: « إنه مثل هذا ، هنا ما رأيته وعشتة » وليس ذلك فقط لأن العرض يستدعى ذاكرته وذكرياته ، إنها صيحة الفرح وأثر السرور فى التعرف على ما قد رآه وعاشه . إن ذلك السرور المسرحى نجده فى اللذة عند بروسث ، وإذا كان المسرح يقدم - كما يريد بريخت - نماذج للفهم من الحياة الاجتماعية ، وإذا كان هناك سرور ، فذلك لأن استدعاء التجربة ، وإلقاء الأضواء على تطورات الحياة الاجتماعية يتمشى مع الارتعاده النفسية "للتعرف" على الماضى .

وعلى العكس ، نستطيع أن نقول إن المشهد المرير لتدمير العواطف: يعمل بالنسبة للمتفرج مستنداً إلى مراجعه العاطفية الخاصة ونصل هنا إلى الإلالية الفلسفية للمتعة المسرحية.

السرور من الفهم :

يستطيع المتفرج عن طريق تحليل علامات العرض أن يكون سيداً للتطورات الاجتماعية والنفسية ، والسرور الذى ينجم عنه هو الناتج من كل نشاط ذهنى ناجح ، إن السرور الناجم عن الفهم هو الذى يتمخض ليس عن التلقى فقط ولكن من العمل .

ويجب ألا نفكر فى أنه سرور يقتصر على العروض الملحمية فقط ، حتى إذا كان المسرح الملحمى يعمل بعزم من أجل ذلك النوع من النشاط الخاص بالمتفرج ، فإن ما يستطيع المتفرج أن يفهمه ، ويسر بفهمه فى العرض المسرحى ليس ثابتاً دائماً ، ولا مبرمجاً مقدماً . إن ما يتيح للمتفرج فهم الآليات التى تعمل بشكل أو بآخر فى العرض المسرحى هو تحليل العلامات وتوظيف نظرية الرموز والعلامات .

ومن المفيد أن ندرك أن تلك العلامة لها دلالة أيديولوجية وتضئ تلك الإوالية
الأيديولوجية عند الممتحن وعند المتفرج على حد سواء. كما أن هناك استراتيجية لنظرية
الرموز والعلامات في مطالعة العرض المسرحي تتيح للمتفرج أن يفهم التطورات الخاصة
بالعرض المسرحي، وقد رأينا أن ثقافة المتفرج تتيح له أن يستشعر السرور الذهني
"الملحمي" -إذا جاز لنا التعبير- بالنسبة لعرض يكون له هدف آخر .

السرور بالتأليف

إن ما ينتج من البانوراما السريعة لمختلف أنواع السرور الخاصة بالمسرح هو أنها
ملذات سلبية يكون فيها الصنيع أكبر دوراً من الاستقبال. ونستطيع أن نواصل
المسيرة.

لم تكن نأمل حتى اليوم في العروض المسرحية إلا فيما يتلام مع القوانين التي
يعرفها المتفرج. ولكن المسرح هو فن الاختراع. إن الممثل المصطنع يعلم أن عليه أن
يخترع العلامات التي تثير الدهشة، والسرور بما هو غريب ضروري بالنسبة لمحِب
المسرح، ويكون الاختراع ملكة متوجة على خشبة المسرح، وكل طفل يمسرح وجوده،
يعمل في التأليف. إن السرور بما هو لعبي، إن الذي يرتضيه الممثل ويردده "المتفرج"
داخلياً هو السرور من المقابلة النفسية بين الممثل وجمهوره. ويتأمل المتفرج التأليف
اللعبى ويجد نفسه فيه .

تأليف مزدوج

أ (اختراع العلامات غير المنتظرة لاستدعاء الخيال، والحقيقة خارج خشبة المسرح

ب) اختراع الألعاب فوق خشبة المسرح، تكون جديدة في حد ذاتها، بلا أى صلة
مع كل ذي معنى، ولنلاحظ أن اختراع الألعاب المسرحية لا يمكن أن يتم تحت
طائلة اللامقروئية بلا أى صلة بالقوانين المسرحية سواء من ناحية التقاليد أو
الزمن، ويتم التأليف في تلك النقطة أو النقطة الأخرى بالاختلاف مع القوانين

التقليدية كما يعرفها المتفرج السرور بالاختراع الشفهي، والسرور بالاختراع النظري والسرور بالخلق اللعبي، كل ذلك أمور واضحة، وربما استطعنا أن نضيف السرور بكثافة العلامة وما هو من قبيل الصدفة .

لقد وضعنا في اعتبارنا حتى الآن سرور المتفرج مع كل التحفظات التي تملئها طاقته الإبداعية، ونستطيع أن نقول: إن أنواع السرور في العرض المسرحي كانت تعتبر شافية العلامات كأغاط السرور، وأنها تجلب السرور للمتفرج. ويجد المتفرج نفسه أمام علامات لا يفهمها، ولا يستطيع تسميتها (جماد- حركة- خطاب) وربما يستطيع إسنادها إلى شيء يعرفه، أو قد تسبب له مشكلة فعلى المتفرج أن يصنع العلاقة بين العلامة وعلاقتها بالعالم. وذلك إلى أن يتم جذب المتفرج وأن ينقض وعده، ومن هنا نفهم أن إمكانات التأليف الخاصة بعلم الدلالة بالنسبة للمتفرج ليست بلا حدود. وأنها تتوقف على طبيعة الجمهور وعاداته .

ويسعد المتفرج بما هو متفق عليه، فرصة وحيدة من وجهة نظره

الأنا هو شيء آخر أو ملذات السفر

ربما يمكننا أن نقول بعكس بريخت، إننا نتطابق دائماً، وأن المتفرج- في نطاق أنه المرسل إليه في المسرح- يجد دائماً مكاناً حيث يعمل ويحيا ما قد يعرض عليه وينبغي عليه أن يعرف من يتقمص شخصيته. وعادة ما نقول إن المتفرج يتقمص شخصية البطل، وتتقمص المتفرجة شخصية البطلة. إنه شيء جميل أن يكون المرء بطلاً أو امرأة جميلة؛ كما أنه شيء رائع أن يشعر المرء للحظة بأنه غول هائل يتحكم في أعدائه، إنه شيء جميل أن يشعر بأنه شخص مسخر بالعواطف والأحاسيس، والألام، التي -ومن حسن الحظ- جنبتنا الحياة اليومية إياها، ربما يكون من الأفضل- بالرغم من بريخت- ألا نتصرف في هذا النوع من السرور، وخاصة في نطاق أنه لا داعي لإنكاره، وحيث لا يعمل المسرح الملحمي على إنكار ذلك التطور، وإن السرور من المسافة النقدية يوازن سرور التطابق، ويقوم المتفرج برحلة ذهاب وإياب سريعة بينهما .

ويمكن للمتفرج أيضاً ألا يتقمص شخصية البطل كما هي ، ولكن بضمير مركز قد يكون للبطل أو قد يكون لشخصية أخرى ثانوية: ربما يحدث ذلك في إخراج "ملحمي" وقد يكون ذلك الضمير المركز أيضاً ضمير الناسخ المرسل. ويكون من الممكن أن نخرج نصاً بأن نجعل المتفرج يسر بأن يضع نفسه مكان الكاتب وهناك سرور المطابقة للعارض، وهذا هو السرور الناجم من أفضل العروض الملحمية ويكون هذا السرور بارعاً إذا اتحد بالحلم المبدع للمتفرج ، فإنه يقوم بهذه المسرحية أو يأمر بقيامها .

وأحياناً ينتقل التقمص من شخص إلى شخص ومن وجه إلى وجه. ولا ينبغي أن ننسى- عندما نعتقد أننا نتحدث عن تقمص شخصية البطل -أن ذلك لا يتم دون أن نمر على اقتباس شخصية الممثل .

وإذا تحدثنا عن سرور التماثل، فينبغي ألا ننسى أنه يفرض بعض الصلة مع الممتهين. في نطاق أن سرور التأمل هو سرور إيجابي، ويتم المتفرج أيضاً بأنه الممتهين (المرسل والمخرج، والمؤدي والممثل)

القانون و المخالفة

يعتبر المسرح أحسن وسيلة للمخالفة؛ وسيلة رائعة وبلا أخطار . وهناك مع ذلك بعض الخطورة . وهناك رجال الأخلاق ورجال السياسة من كل جنس يشهدون بذلك . كل منهم يفكر حول السرور في المسرح، مثل أي نوع من أنواع السرور فهو يشعر بطعم الكبريت ويكون متلصصاً . إنها كلمة بغیضة ، وهناك بعض الكلمات أخف منها وقعاً، ومن الواضح أنه يتم في المسرح شيء ما يعجب المتفرج وقد يعجبه أحياناً ، شيء يجمع بين السرور والحرمان .

محنة السرور :

عندما (١) لاحظ فرويد طفلاً صغيراً أثناء لعبه بالبكرة ، اكتشف الأساس النفسى للمرح فى المسرح : ونجد هنا ما لا نجد هناك ، قد نجد العلامة هنا لنأخذ مكاناً ما يعبر عن رغبتنا وتعطينا اللذة التى تجمع فى نفس الوقت بين الخيال والواقع ، ويعتبر المسرح كالمملك بالنسبة للتحليل النفسى الأدبى ، ولم يكن هدفنا اليوم أن نضيف (٢) بعض الغايات لتلك الاعتبارات المعلومة . ويكفي أن نؤكد أنه ليس بالصدفة أن ارتكاب المحارم وقتل الأهل تحتل خشبة المسرح منذ نشأة المسرح . ولا يكون أوديب أوديبييا ولكن الذى يرويه هو ارتكاب المحارم وقتل الأب ، إن عرض التواهى الكبرى على خشبة المسرح يباعد ما بين الرغبات الانسانية ومالها من طابع جبرى (٣) . إن تلك المخالفات إذا ما تمت إزالتها فإنها تبعث فى النفس المزيد من السرور : لأننى أرى أن من يعاقب هو إنسان آخر ، وأنه إذا لم تتم معاقبته بطريقة أو بأخرى - لكننى أندم على عدم ارتكابه شخصياً تلك المخالفات وتكون المخالفة خيالية ، ولكنها حقيقية أيضاً لأنه فى الواقع إنسان الذى يقتربها ، إذ أرى شخصاً آخر يفعل وينال ما أحلم به : إن المسرح هو أيضاً " المسرح الآخر " ، وله وجود مادى ، يفصله عنى " صف الأنوار " ، ذلك الحاجز من المستحيل أن يرى المرء - وألا يستطيع الإمساك بأحلامه - السرور والحرمات من المسرح ، ويسخر الشباب من الشيوخ ، وتسعد الشابات ، ويعتدى الضعفاء بالضرب على الأقوياء وذلك باللجوء إلى الحيلة : إن كل ما يحلم به المرء (بوعى أو بغير وعى) يقع بطريقة مادية .

(١) الطفل يقرب ويبعد البكرة ، ويكون هكذا سيداً للحضور - الغياب الذى يخفف عنه مراة غياب الأم .

(٢) اقرأ حول هذا الموضوع ، ليس فقط فرويد : محاولات فى تطبيق التحليل النفسى أو . مانونى (سبق ذكره) و أ . جرين : " عين أكثر "

(٣) اقرأ مورون : النقد الذاتى للتنوع الكوميديا وتحليله الرائع للذة الانتصار .

ونرى أن هذا النوع من السرور النهائي يمسك بيد السرور الناجم من الرواية ويبد
أخرى يمسك بفرحة النجاح : إنه السرور برؤية الممثل يسخر بمرح من السلطات وقد أبان
عن قرينة نفاذة ومرونة جسدية . إن في ذلك انتصاراً لمبدأ السرور على الحقيقة .

ويعد ذلك تخريباً بلا خطورة يحده النفي " إن ذلك غاية في الجمال ، ولكنه عار من
الحقيقة " إن مكر " كوراج " يرتد إليها ، وإذا نجح " أصدق " لفترة وجيزة ، فلأن ذلك
يحدث في الرواية

السفر

يقول أرسطو : " الرعب والشفقة " . فلتكن إوالية الخوف ملازمة للسرور المسرحي ،
فالجميع يعرفون ذلك جيداً . ويرينا المسرح كل ما يمكنه إشاعة الخوف لدى المتفرج :
فارتكاب المحارم ، والرغبة المحمومة ، والقتل مختلف أشكال الموت العنيف أو
الطبيعي . ولكنه يرينا كل ذلك طوعاً وعن بعد ، وقد اكتنفه الإنكار . إن السرور في
المسرح هو أن يس المرء بأصبعه (أن يس من بعيد كل ما يخيف أو يس كل ما أخاف
الطفل) : الخوف من الموت ، ولكن الأموات بما فيهم الوجوه التاريخية - من الماضي -
توجد هنا على خشبة المسرح ، وعلى أية حال ، فإذا قمنا بقتل شخص على خشبة
المسرح فإنه ينهض بعد ذلك : وقد يكون هناك موت ، ولكنه ليس موتاً حقيقياً . فالموت
العنيف والإبادة ، والتعذيب ، ووضع الجلاذ ووضع الضحية ، كل ذلك يأتي ذكره
ويكون مفرغاً . إن ما نراه هو الآخر ، الذي يتعذب ويموت ، إنها الفرحة بأنه شخص آخر
- والفرحة أيضاً بأن ذلك ليس حقيقياً . إن الفرحة في المسرح تتمثل في أننا نظن أن
الموت محض خيال . إنها فرحة تنم عن تصور تخيلي خادع ، ولكنه يتمتع ببعض القوة .
ويغتصب المسرح هنا قوانين الطبيعة . وليس ذلك مما يمثل أقل قدر من السعادة لدى
المتفرج .

ويستدعي المسرح ويفرغ نوعاً آخر من الفرغ ، وهو الذي ينشأ من العلاقات
الإنسانية ، والعلاقة بالآخر الذي يستطيع أن يحطمني ويبتلعني ، الآخر الذي يكون

أقوى منى، ويوفر المسرح السرور للعلاقة الإنسانية التي نراها وسط المخاطر ، ولكنها تباعد عنها . إن السرور من رؤية العلاقات الإنسانية فى أشكالها الأكثر عاطفة والأكثر شقاءً ، بينما يظل المتفرج بعيداً عن كل ذلك - إذ يعلم تماماً أنه ليس هناك دم مراق . ونجد البهجة تكتنف المسرح البورجوازي ، بل جميع أنواع المسرح بشكل عام.

وعندما يكون التوتر شديداً، ويكون الموت ، والهزل والعنف والسخرية والفزع ، إذا اجتمعت كل تلك الأحاسيس، بطريقة التناقض الداخلية والمتزامنة أو فى حركة ذهاب وإياب سريعة، يكون لدينا السرور الخاص بما هو مضحك ذلك الشعور الذى حله نجتين (رابكيه). ويستطيع الممثل الساخر أن يعطينا علامات الخطر وعلامات السخرية . ولكن بهجة المتفرج تكون ثمرة توتر شديد

فرحة المستحيل

إذا كان السرور فى المسرح سرورا حركيا ، وقطاف ما هو وقتى ، بل هو أيضاً مضاد لذلك ويعتبر المسرح شيئاً زائلاً يروى لنا عن ماضى سحيق يلحق بشئ. قد عشناه : البهجة فى التعزيم على دوار الوقت ، وأن يهزمه بال تكرار ، وحب المتفرج فى المسرح أن يملك مرة ثانية الزمن الماضى وأن يعكس بالتكرار حركة الهروب الدائم ويتسم السرور من المسرح بأنه مشاركة فى حدث ملموس إذ إنه يصور المستحيل أثناء مرور حياتنا. عندما نرى الغائبين يتحدثون مع الموتى ويسافرون فى الماضى ويعبرون حاجز كل ما هو غير مضاد، وعند رؤية الآخر وكأنه ليس الآخر، وأن يكون الممثل ذاته الشخصية التى يؤديها. وألا يكون سجيناً داخل إطار جسده ، والسرور برؤية رجل يقوم بدور امرأة والعكس؛ كل ذلك ليس لعبة مع الفارق الجنسى ولكنه التصوير المسرحى بمعنى الصورة الشعرية للمستحيل "لو كنت أستطيع أن أكون ذلك الرجل الذى يمر" يصبح فانتازيو بطل موسيه، ويغنى المسرح للحظة تلك الرغبة .

السور كشيء كلي

ألا يكون هناك بعض التزيد فى تجزئة السور المسرحى وفى تحويلة إلى ذرات، بينما يرفض تقسيم أنواع السور طبقاً لأنواع العروض؛ فقد تأكد أن كل تلك الأشكال موجودة دائماً على الأقل بطريقة تقديرية حتى إذا كان المزيج النهائى يختلف طبقاً للسور المسرحى أو على الأقل بطريقة كلية .

وفى المسرح الكلاسيكى الهندى ، يعرض باراثا نظرية السور المسرحى : بعد المعرفة يأتى دور الشعور الخاص بالمتفرج فى المسرح (وهناك كل أنواع الأحاسيس ، بما فيها الحركات الجسدية وستقول أنه يوجد كل أنواع المسرات ثم يأتى بعد ذلك السور بمعناه المطلق ويتحدث فارما عنه مستشهداً بما يقوله باراثا فى هذا الشأن : إن ذلك الخليط فى أنواع السور يأتى بتجربة إجمالية تختلف عن أغاظ الشعور الفردى وهو أشبه بمشروب حلو المذاق يكون مزيجاً من مجموعة توابل ولكن الطعم لا يكون لأى نوع من هذه التوابل . إن معنى ذلك الشعور الجديد تراه فى وضع المتفرج أمام ما يراه فالعواطف لا تعطى أى اندفاع للفعل الإرادى ، وطبقاً لذلك فالمتفرج حر فى إرادته . فالتجربة التامة للمتفرج تكون صافية ، فريدة وتتسم بالهدوء وتحمل بين طياتها السعادة البالغة (١) . فالسور المسرحى كما عرفناه هو مزيج من جميع العناصر العاطفية . وربما أتبنى نظرية صاحب النظرية الهندى . وربما وقع بريخت أيضاً بامضائه وينبغى ألا ننسى أن هناك نوعاً من الضرورة الملحة المحيط وتضغط من كل اتجاه على مشاهد المسرح على ألا ينسى أيضاً أن حدوده الخاصة تتعارض مع هذا السور .

(١) ك . م فارما " أساس المسرح الكلاسيكى الهندى " فى مسارح آسيا ، ١٩٦

حد السرور

ليس من العسير أن نواجه السرور بالرغبة - الرغبة كتقصان. وإذا كان كما رأينا سرور المتفرج هو سرور لا جدال فيه ، للكائن الموجود هنا ، لهذه الكتابة - للأجساد - التي تقرأها ونعيد قراءتها ، وإذا كان هذا السرور يتم كلذة في اللحظة التي تنعدم فيها المسافة دائماً (١) بين الهزل والخيال ، والجسد والشخصية. ويصدق المتنوع بالسرور ويمنع اللمس - كما يمنع النظر عن قرب ، إن حدود السرور هي وجود ما بين الحالتين ويهرب هدف السرور فهو يكون ولا يكون ، وهو يقول دائماً لكل من يتمناه: أنا أكون ولا أكون ما أكونه. وإذا كانت هناك عاطفة في المسرح فهي هنا في هذا الهروب الدائم هروب مزدوج ورحلة مزدوجة: فالجماد يختفي من نظر من يشتهييه ومن ملامسته ، وليس الممثل وحده ولكن كل هذا الجمال على مساحة الفضاء المسرحي ، ويكون في حالة فرار من أماننا ، مثل الماء في راحة السيد ، فهو ينزلق ويتبخر ولا يمكن أن يلبي طلبنا ولكن طلباتنا تفر هي الأخرى من أماننا ولا يقل زوال رغبتنا عن زوال الشيء نفسه وتنتقل رغبة المتفرج من شيء إلى آخر ، وإذا توقفت تلك الرغبة أو تجمدت ، اختفت في نفس اللحظة العلاقة بين المتفرج والمسرح: إن الرغبة في الممثل بالذات هي التخلي (٢) عن مكانة المتفرج ، وهي العزوف عن المسرح . وتعتبر علاقة رغبة المتفرج بالنسبة للمسرح هي علاقة شرود ، ولكن أيضاً علاقة حرمان دائم .

وليست الرغبة وحدها هي التي تتصف بالحرمان . إن مجموع الفضاء المسرحي وهو موضوع طلب يظل بلا إجابة . ويعانى المتفرج من حالة عدم الرضا ، ليس فقط لأنه لا يستطيع (٣) امتلاك هدفه ولو كان يمتلكه . لكان يمتلك شيئاً آخر غير الذي يتمناه. إنها اللحظة التي يضمن فيها صاحب نظرية الرموز والعلامات أمام كل معنى .

(١) انظر إلى أعلى " الكوميديان " ص ٢٣٩ .

(٢) بالنسبة للرجل أو المرأة العاشقة للممثل أو الممثلة ، تصبح خشبة المسرح هي الحائل ، المكان الذي تظهر فيه جميع الرغبات الأخرى .

(٣) ذلك ما يشير إليه مقال جديد لجورج ساند " المركيزة " ، حيث تبهر المرأة بالممثل وتنهار أمام حقيقة الرجل .

أما بالنسبة لعلاقتنا بالمسرح وفى نظرتنا وسمعنا ، فهناك وقفة وتعليق للمعنى ، إن ما ننظر إليه هو مالا يخضع لعلم الدلالة : إن ما يرقف المعنى هو جسم الممثل ويحذرننا من أن نبحث عنه فى مكان آخر ، ليس لأن البحث عن المعنى هو شىء ضد القانون ، ولكن لأن البحث يتوقف هنا فإن جسم الشخص الآخر هو شىء غير مفهوم مثل جسدنا تماماً ، وخاصة أن العلامات الجسدية غالباً لا تتفق أبداً مع ذلك الاصطلاح الذى يجعل الأجسام فى حالة استرخاء وجميع الأعضاء فى حالة سكون : وتتحرك تلك الأجسام ، كما أننا اكتسبنا عادة عدم الحركة ، فهى تتحدث عن غرابتها الشخصية، وغالباً لا يكونون كما يبدو لنا سواء كانوا شباباً أو شيوخاً ، رجالاً أو نساء ، ومن هذا المنطلق ، فإن لم يكونوا نساء ، فهم يظهرون من النساء كل ما لا يمكن شرحه من جسم المرأة حيث يكون سبب وهن الشيخوخة ، أو الشباب الدائم للقناع - الماكياج - ولكن لن يقولوا أى شىء من ذلك ، وسيظلون بالنسبة لنا سؤالاً بلا إجابة : فإن جسد الآخر هو جسدنا نحن ولا يقع نظرننا ولا يسمع من الممثل الجسدُ الآخر وصوتُ آخر: ونراهم أيضاً بطريقة جانبية كما أننا لا نرى الذين يتوجهون إلينا ، ولكن كما يبدو إلا على أن وجودهم البعيد يتوارى بلا سبب بعيداً عنا - الموتى مثلاً .

بيبليوغرافيا

* النظرية

ادم ج . م وجولد نشتاين

- علم اللغات والحوار الأدبي، لاروسى ١٩٧٦.

التهو سيرل

- من أجل ماركس : ماسبيرو ١٩٦٥.

- المطابع الأهلية ١٩٧٦ .

- أوستين ج . ل .

- عندما يكون القول، هو العمل - السوى ١٩٧٠ .

باختين م

- أعمال رابليه والثقافة الشعبية فى القرون الوسطى وفى عهد النهضة.

جاليمار ١٩٧٠

- شاعرية دوستوفسكى - سوى ١٩٧٠ .

- الماركسية وفلسفة اللغة منويه ١٩٧٧ .

بارت و

- "مبادئ علم الرموز" اتصالات ٤ .

- محاولات نقدية ١٩٦٤ .

- المدخل إلى التحليل البنيوي للروايات، اتصالات ٨، ١٩٦٦ .

بودرياج

- نظام الأشياء ، جاليمار ١٩٦٨ .

بنفنيست

- مشاكل اللغويات العامة، أو ٢، جاليمار ١٩٦٦-١٩٧٣ .

برنارد

- التعبير الجسدي، ديلازج ١٩٧٦ .

بريمون س ل

- منطق الراوية، سوى ١٩٦٧ .

دوكرو أو

- القول وعدم القول، هرمان ١٩٧٢ .

ايكويو

- العمل المفتوح، سوى ١٩٦٥ .

- التركيب الغائب مركزور ١٩٧٢ .

– الفاريء فى بومبيانى ميلاتو ١٩٧٩ .

– "من أجل تعديل فى تصور الرمز الايقونى" اتصالات ٢٩.

فرتكا سقيل ب

– أ. الرسم والمجتمع – II . الحقيقة المجازية، دينوال/ جونتيه ١٩٧٧-١٩٧٨ .

فرويدس

– تفسير الأحلام . ب . و . ف ١٩٧٣ .

– محاولات فى تطبيق التحليل النفسى "أفكار"، جاليمار ١٩٧٣ جينات . ج

– وجوه III ، سوى ١٩٧٢ .

جرىماس أ . ج

– علم الدلالة التركيبى لاروسى ١٩٦٦ .

– المعنى ، سوى ١٩٧٠ .

– "الممثلون والوجوه" فى س. شابرول .

– علم الرموز القصص المطابق للنص لاروس ١٩٧٩ .

هال ت أ

– البعد الغائب، أنثريوسى ١٩٧٠ .

– اللغة الصامتة، عام ١٩٧٣ .

– فيما وراء الثقافة، سوى ١٩٧٩ .

هينولت أ

- رهانات علم الرموز ب. أ . ف ١٩٧٩ .

جاكوبيسون . د

- محاولات في اللغويات العامة . مينرى ١٩٦٣ .

جوس شي ر

- فن علم الجمال في المقابلة. جاليمار ١٩٧٨ .

كريستيفا . ج

- علم الرموز، سوى ١٩٦٩ .

لاكاز . ج

- كتابات، سوى ١٩٦٩ .

لويوت . م

- ثناء في الشكلية، فيجوراسيون ١٩٦٠-١٩٧٣ . ١٠/١٨/١٩٧٣ .

ليفي شترواس س . ل

- انتروپواچيا التركيب I ، II بلون ١٩٥٨ - ١٩٧٢ .

- صوت الأتنة ، سيكير ١٩٧٨ .

لوتمان ي

- تركيب النص الفنى . جاليمار ١٩٧٣ .
- علم الجمال وعلم الرموز فى السينما ، المطابع الأهلية ١٩٧٧ .

ليوتارج . ف

- خطاب ، كلينكسيك ١٩٧١ .
- مرسليزى ج . ب وجاردين ب
- المدخل إلى الاجتماع اللغوى، لاروس ١٩٧٤ .

ميتز هـ

- اللغة والسينما لاروسى ١٩٧١ .
- المغزى الخيالى ١٩٧٧ / ١٨ / ١٠ .

موليس . أ

- نظرية الأشياء . المطابع الجامعية ١٩٧٢ .
- مونان ج .
- المدخل إلى علم الرموز . منوى ١٩٧٠ .

موكاروفيسكي ج

- الفن كحدث لعلم الرموز .

ريكاناتي ف

- الثقافية والابضاح . سوى ١٩٧٩ .

روبين . ر

- التاريخ وعلم اللغة، كولان ١٩٧٣ .

روزولاتو . ج

- علاقة المجهول، چاليمار ١٩٧٨ .

- محاولات حول الرمزية، چاليمار ١٩٦٩ .

سامي علي

- الفراغ الخبالي . چاليمار ١٩٧٤ .

سيرل ج . ر

- أفعال اللغة . هرمان ١٩٧٠ .

* القواميس

دوبواج . جسيان ل . ، جياكوموم . ، مارسيليزي شى وميشل ج.ب.

- القاموس اللغوى ، لاروسى ١٩٧٥ .

دوكرو ، تودوريث

- القاموس الاتسكلويديى لعلوم اللغة ، سوى ١٩٧٢ .

جريماسي أ. ج وكورتاسي ج

- علم الرموز - قاموس نظرية اللغة . هاشيت ١٩٧٩ .

* أعمال جماعية ومجلات

شاهرول سي

- علم الرموز القصصى المطابق للنص

- الاتصالات وتتضمن الأعداد (رقم ٤-٨-١١-١٦-٢٩).

- اللغات ، وتتضمن (رقم ١٠) « اللغات الحركية » .

* II الإخراج وعلم الرموز المسرحي

علي راشد . ر .

- أزمة الشخصية فى المسرح . جراسيه ١٩٧٨ .

أرتوا

- المسرح وازدهواجه جاليمار ١٩٦٤ .

بابلويه د .

- الثورات المسرحية فى القرن العشرين ، الجمعية الدولية للفن فى القرن العشرين .
١٩٧٥ .

بوجاتيريف ب

- الاشارات فى المسرح ١٩٧١ .

بريخت ب

- كتابات عن المسرح I ، II لارش .

- جريدة العمل ، لارش ١٩٧٦ .

- الأم شجاعة ، لارش ١٩٦٠ .

بروك ب .

- الفضاء الخالى ، سوى ١٩٧٧ .

كورفين م .

- اطناب الأشارة فى العمل المسرحى .

ليمارسي ر .

- عناصر الاجتماع بالنسبة للمشاهد ١٠/١٨/١٩٧٣ .

دورت ب .

- مسرح عام ، سوى ، ١٩٦٧ .

- مسرح حقيقى سوى ، ١٩٧١ .

- مسرح ومسرحيات ، سوى ١٩٧٩ .

بوران و .

- مشاكل التحليل التركيبى وعلم الرموز فى الشكل المسرحى .

ارتيل ا .

- "عناصر لعلم الرموز فى المسرح" العمل المسرحى (رقم ٢٨-٢٩) .

جرين ا .

- عين اكثر من اللازم ، منوى ، ١٩٦٩ .

جروتوفسكي ج .

- نحو مسرح فقير ، لوزان ، ١٩٧١ .

هامون ب . هـ

- من أجل لاتحه لعلم رموز الشخصية ، الأدب ١٩٧٢ .

هانزل ج .

- "حركية الإشارة المسرحية" ، العمل المسرحى (رقم ٤) ، ١٩٧١ .

انجارين و .

- "وظائف اللغة فى المسرح" ، ١٩٧١ .

جاكوج وبابلجيه د .

- المكان المسرحى فى المجتمع الحديث ١٩٦٣ .

جانسن س .

- "نظرة إجمالية لنظرية الشكل الدرامي" لنجاح (رقم ١٢) ديسمبر ١٩٦٨ .

كلنتور ت .

- مسرح الموت ، عمر الرجل ، لوزان ١٩٧٧ .

كومبتوريه ب .

- مسرح العادات في فولتا العليا ، رسالة جامعية باريس III ١٩٧٦ .

كونديجسون . f .

- الفضاء المسرحي في القرون الوسطى ١٩٧٥ .

كوزان . ت .

- أدب ومسرح المطبعة العلمية ببولونيا ١٩٧٠ .

ماتودي أو

- مفاتيح للخيال سوى ١٩٦٩ .

ماركوس س .

- استراتيجية الشخصيات الدرامية ، في علم رموز العرض (هلبو) .

مورون ش .

- نقد نفسي ذاتي للون الكوميدي ١٩٦٤ .

ميرهولث

- كتابات حول المسرح ، لوزان ١٩٧٣ .

بافيسي ب .

- مسائل فى علم الرموز فى المسرح، مونتريال، مطابع جامعة الكيبك ١٩٧٦ .

- "ملاحظات حول الحوار المسرحى" ١٩٧٨ .

- جدل حول علم الرموز فى المسرح .

- قاموس المسرح، المطابع الأهلية ١٩٨٠ .

بسكاتور ؟ .

- المسرح السياسى لارش ١٩٦٢ .

قديري ف .

- "فى البداية كان الفعل"، المسرح / الجمهور (رقم ٢٤) .

سيزون م .

- "الأشياء فى الخلق المسرحى" ، مجلة الميتافيزيقيا والأخلاق، صيف ١٩٧٤ .

سلوتر جان - بول .

- مسرح المواقف ، جاليمار ١٩٧٣ .

شويريرج .

- فن المسرح الكلاسيكية فى فرنسا، نيزيه ١٩٥٠ .

شيرازج وروجمون م .

- نصوص فى فن الجمال المسرحى I ، II سيدامى ١٩٧٣- ١٩٧٨ .

سوريو أ .

- " المكعب والفلك " فن العمارة وفن الدراما ، فلاماريون ١٩٤٨ .

ستانييسلافسكي س .

- تكوين الممثل بايو ١٩٦٣ .

سترهلد ج .

- المسرح من أجل الحياة ، مقدمة ب . دورت . فايار ١٩٨٠ .

أوبرسفلندا .

- الملك والمهرج كورتى ١٩٧٤ .

- قراءة المسرح ، المطابع الوطنية ١٩٧٧ .

- العنصر المسرحى (بشقافات) ١٩٧٨ .

أوبرسفلندا أ . وبانوج .

- القضاء المسرحى (بشقافات) ١٩٧٩ .

فاينشتاين .

- الإخراج المسرحى وشرطه الجمالى .

فانانت ج . ب وفيدال - ناكيه ب .

- ميثلوجيا وتراچيديا فى اليونان القديمة ، ماسيمو ١٩٧٢ .

فيتاز ا .

- "النظرى والعملى فى المسرح " ديالكتيك (١٥) ١٩٧٦ .

فولترب .

- " هل يمكن اعتبار ما هو غريب نوع فى فن الدراما " : الهلنسة البصرية والغريب
فى المسرح الفرنسى المعاصر ، كلينكسيك ١٩٧٤ .

* أعمال جماعية وأرقام الجالات

- هليو أ "علم الرموز فى التمثيل" كوميلكس ، بروكسل ١٩٧٥ .

- "موليير - فيتاز ، كاييه مسرح لوفان (رقم ٣٧) . ١٩٧٩ .

- الغريب والهلنسة البصرية فى المسرح الفرنسى الحديث ، كلينسيك ١٩٧٤ .

سربيري ا .

- طرق الخلق المسرحى فى ٧ أجزاء من رس .

- "مسرح وعلم الرموز" ، دجريد (رقم ١٣) ، ١٩٧٨ .

- "المسرح" ، الأدب (رقم ٩) .

- براتييك (رقم ١٥ - ١٦) ، ١٩٧٧ (رقم ٢٤) ، ١٩٧٩ ، المسرح مجلة الفن

(رقم ١) ، ١٩٧٧ (الوجه الآخر للمسرح) .

العمل المسرحي

- المسرح / الجمهور (جنيفليه) .

رقم الإيجاع / ٨٨٨٢ / ١٩٩٦
دولى ٩٧٧ - ٢٢٥ - ٦٣١ - ١
مطابع المجلس الأعلى للأثار

Bibliotheca Alexandrina



0234831